





# Geschichte der Tanzkunst.

# Geschichte

der

# Tanzkunst

## bei den cultivirten Völkern

von den

## ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit.

Von

**Albert Czerwinski.**

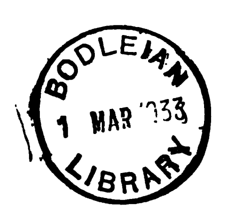
---

Mit 34 in den Text gedruckten Abbildungen und 9 alten Tanzmelodien.

Leipzig

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.

1862.


BODLEIAN
1 MAR 1933
LIBRARY

# Vorwort.

Seit das Studium der Völkerkunde eine wissenschaftliche Basis erhielt, haben die Historiker nicht umhin gekonnt, auch von der Ausbildung des Tanzes Act zu nehmen. Sie mußten anerkennen, daß sich der Volkscharakter im Tanze abspiegele, und daß letzterer einen wesentlichen Maßstab der Kultur darbiete; aber sie kamen dennoch nirgends über gelegentliche tanzmusikalische Notizen von zweifelhaftem Werth oder über ein trockenes Verzeichniß von Tanznamen hinaus, bei welchem sich heute Keiner Etwas zu denken vermag.

Man hat der Tanzkunst niemals ihre Stelle unter den schönen Künsten streitig gemacht, aber man hat sich auch niemals die Mühe gegeben, diese Stelle einigermaßen näher zu bestimmen, ihre Bedeutung theoretisch und historisch zu begründen.

Der Verfasser dieses Werkes nun hat es versucht, die Entwickelung der Tanzkunst, vom Beginn der historischen Kenntniß bis heute, in ein Bild zusammenzufassen, — ein Versuch, welchem sich, da er ohne alle Vorgänge dasteht, Schwierigkeiten in den Weg stellten,

deren Ueberwindung eine mehrjährige Arbeit erforderte. Es ist das Bestreben des Verfassers gewesen, in diesem Bilde dem Kulturhistoriker die Bedeutsamkeit der zufälligen Details in ihrem geschichtlichen Zusammenhang unter einander und ihre Einordnung in den Strom der Weltbegebenheiten zu zeigen und zugleich den gebildeten Laien auf unterhaltende Weise in das Wesen einer Kunst einzuführen, an deren Schöpfungen im Ballet sich so Mancher berauscht, und die zugleich fast Jedermann praktisch ausübt. Namentlich aber wollte er dem eigentlichen Kunsttänzer das Räthsel seiner Balletrollen lösen und dem Tanzlehrer eine historische Ueberschau in seiner eigenen Welt eröffnen, in welcher ihm bisher Alles, bis auf ein paar herüberklingende unbestimmte Namen des vorigen Jahrhunderts, fremd geblieben.

**Danzig, im November 1861.**

**Albert Czerwinski.**

# Inhaltsverzeichniß.

### Sechstes Kapitel.



### Siebentes Kapitel.

# Geschichte der Tanzkunst.

# Einleitung.

Die Tanzkunst, d. h. nicht die Kunst des Tanzens, sondern die Kunst des Tanzes, wendet wie die Dramatik in der Poesie das höchste Mittel zur Erreichung ihres Zweckes an. Während die Musik durch den Ton, die Poesie durch das Wort, und die Plastik, die ihr hierin am nächsten verwandt ist, durch die Materie bildet, hat sie den Menschen selbst als Material und sie wirkt durch die Bewegung auf die Phantasie. Die Form ist ihr Inhalt und daher ist sie die anziehendste der Künste, da sie, ohne einen andern Vermittler als sich selbst, sich auf ihr Ziel, die Erregung des sinnlichen Vergnügens, wendet. Hierbei bedarf sie der Hülfe ihrer drei Mitschwestern: der Plastik entlehnt sie die Gestaltungskraft, der Musik die Harmonie, die Bewegung und die Regel ihrer Bildung, endlich der Poesie den Gedanken.

Die Bewegung ist der unwillkürliche Begleiter des Affekts, und bevor man daran denken konnte, die Materie zu formen, den Ton zu erzeugen und harmonisch zu verbinden, ja ehe man das Wort zu dem abbildlichen Ausdruck des Gefühls verwandte, drückte man durch die Bewegung des Körpers die des Gemüths aus. Der in solcher Bewegung an sich liegende Reiz entging den Naturvölkern eben so wenig, ja weniger als der des Tones — sie tanzten und sangen. Der Tanz ist daher zunächst der instinktive Ausdruck der Freude am Leben.

Jedes Volk auf den ersten Ansätzen zur Kultur, die sich immer da finden, wo die einzelnen Menschen zur Gesellschaft zusammentreten, erfreute sich daher zuerst am Naturtanz — später an der lyrischen (Natur-) Poesie..

So muß also der heitere Tanz als die Basis der Künste angesehen werden, er ist die natürliche, der tragische (seriöse) Tanz aber die künstliche Entwickelung der Bewegung.

Aus dem seriösen Tanz erst entsprang die Plastik, unzweifelhaft die jüngste der vier Schwestern, die das Schöne dem Menschen vergegenwärtigen. Sie bildet das räumlich Festgesetzte, das Ruhende, gleichsam die Ruhe der Bewegung, und in ihr liegt, als letzter Hintergedanke, die Erinnerung an den Tod, der unlösbaren Aufhebung der Bewegung des menschlichen Körpers verborgen.

Die Tanzkunst ist daher naiv, die Plastik sentimental.

Die Musik war durch ihr Medium an eine langsamere Entwickelung gebunden. Sie bedurfte einer höheren Stufe der Intelligenz, um aus dem ersten rohen Zustande sich nur zu jenem Rang im System der Künste zu erheben, den der Naturtanz und die Naturpoesie sogleich inne hatten. Die Verbindung zwischen Tanz und Musik war zwar schon anfangs nicht ohne Bedeutung, doch erst auf den Höhen ihrer Erfolge traten beide unzertrennlich zusammen.

Auf der höchsten Stufe seiner Ausbildung suchte der Tanz sich auch mit der Poesie zu verbinden. Er borgte von ihr den Gedanken, d. h. er erhob sich zum Ballet.

Die Tanzkunst trat wie keine der Künste, selbst nicht die Poesie, in das Leben ein, befähigt dazu durch den Umstand, daß sie in der bequemsten Vermittlung (der selbstthätigen, anspruchslosen Bewegung) ihren Zauber wirken lassen kann, und dadurch, daß sie mehr als Poesie, Musik und Plastik die Mitthätigkeit in Anspruch nimmt, daß sie mehr als jene subjectiv ist. Sie ist für unsere Kultur eine Nothwendigkeit, sie ward einer ihrer Träger und Stützen.

---

# Erstes Kapitel.

Altägyptische Tänze. — Die Tänze der Juden. — Altgriechische Tanzkunst. — Die Tanzkunst bei den Römern.

Schon in den frühesten Zeiten und bei den Völkern des Alterthums war der Tanz ein nothwendiges Erforderniß bei allen religiösen und weltlichen Darstellungen. In Aegypten tanzte man nicht nur bei den Festlichkeiten, die zu Ehren des wiedergefundenen Apis veranstaltet wurden, und bei sonstigen mit dem religiösen Kultus zusammenhängenden Veranlassungen, sondern man betrachtete den Tanz wie bei den Griechen als eine körperliche Uebung und als ein nothwendiges Requisit guter Erziehung. Die ägyptischen Priester stellten in ihren Tänzen den Lauf der Gestirne und mythologische Scenen aus der Geschichte des Osiris und der Isis dar, die während mehrerer Tage an den Ufern des Nils aufgeführt wurden. Bei den rasenden Orgien zu Bubastis war Gesang und Tanz ein Haupterforderniß und bei Leichenbegängnissen waren Trauerreigen und Todtentänze seit uralten Zeiten im Gebrauch. Daß man es

in dieser Kunst schon im grauen Alterthum zu einer bedeutenden Höhe gebracht haben muß, ersehen wir aus den Abbildungen altägyptischer Tänzer, von denen man z. B. eine Gruppe von fünf tanzenden Figuren, welche verschiedenartige Pas machen und Stellungen einnehmen, in der Grabesgrotte Amenoph's II. zu Theben antrifft, der bereits im 15. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung lebte. Man findet auf den alten Denkmälern eine große Anzahl ähnlicher tanzender Gruppen, so wie von einzelnen Individuen, die sich bald frei, bald Instrumente spielend in mannigfaltigen Stellungen, jedoch stets mit einem gewissen Anstand, bewegen. Aus allen diesen Darstellungen des altägyptischen Tanzes spricht eine große Eurhythmie bei allen Bewegungen der Tänzer. Sie sind nämlich dem Zustande des gebildeten Menschen ganz angemessen, und sämmtliche hierbei handelnde Figuren verrathen in ihren mannigfaltigen Geberden große körperliche Fertigkeit und Biegsamkeit und sprechen, insofern der Tanz den unwillkürlichen Ausdruck des Gemüthszustandes anzudeuten pflegt, innere Ruhe und eine Stimmung aus, die große Sanftmuth und Selbstzufriedenheit verräth. Der altägyptische Tanz drückt daher in seinen verschiedenen Modalitäten nicht eine bloße wilde und ungebundene Freude, wie bei den Tänzen der meisten unkultivirten Völkerschaften, oder Gefühle der rohesten Sinnlichkeit, wie dies noch heutigen Tages bei den gegenwärtigen Bewohnern Aegyptens der Fall ist, sondern freudige, mit Ernst und

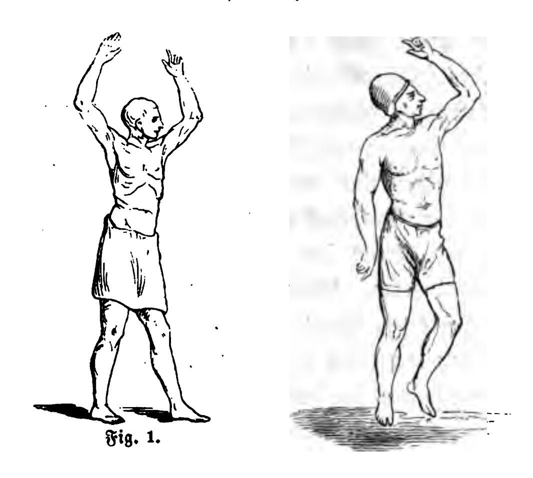


Fig. 1.

Fig. 2.

Würde gepaarte Gefühle aus. Wenn der Engländer Lane in seinem Werk: „Ueber die Sitten und Gebräuche

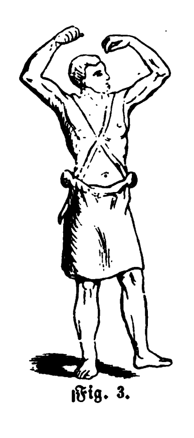


Fig. 3.



Fig. 4.

der alten Aegypter" behauptet, daß man auf den alten Denkmälern Frauen im vollkommensten Stande der Unschuld vor Männern tanzend abgebildet finde, so

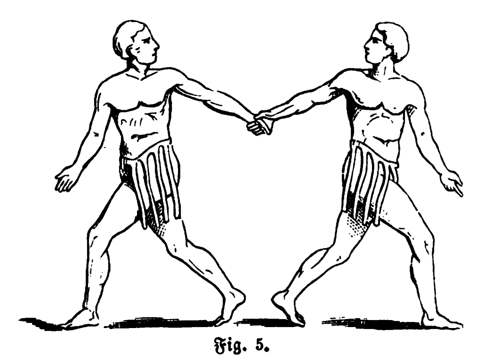


Fig. 5.

hat er sich wahrscheinlich durch den Umstand täuschen lassen, daß man bei den Frauen meistentheils die Kon-

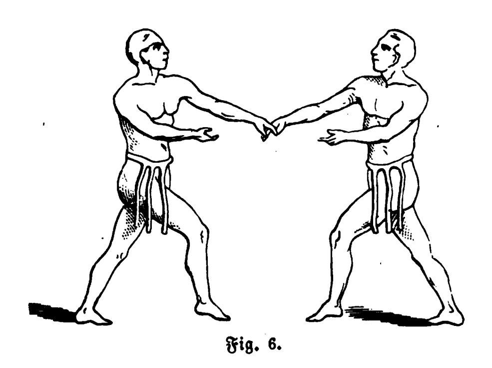


Fig. 6.

turen des ganzen Körpers durch das nur leicht angedeutete Gewand durchschimmern sieht. Fig. 1 stellt

einen einzelnen Tänzer vor, den vier hinter ihm stehende Frauen durch Händeklatschen, vielleicht auch selbst mit

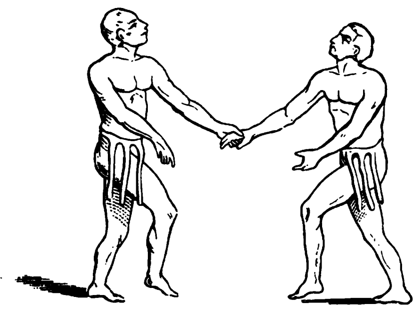


Fig. 7.

ihrem Gesange, begleiten, welche Darstellung man in einer Grabesgrotte in der Nähe der großen Pyramiden abgebil-

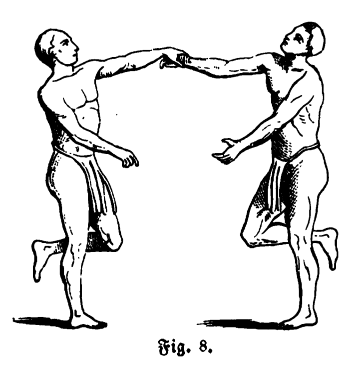


Fig. 8.

det findet. Fig. 2, die man in einer Grabesgrotte zu Theben antrifft, zeigt uns einen in die Höhe sich schwingenden

Tänzer, dessen Tanz von zwei Männern und einer Frau, die mit den Fingern schnalzen, mit den Händen klatschen

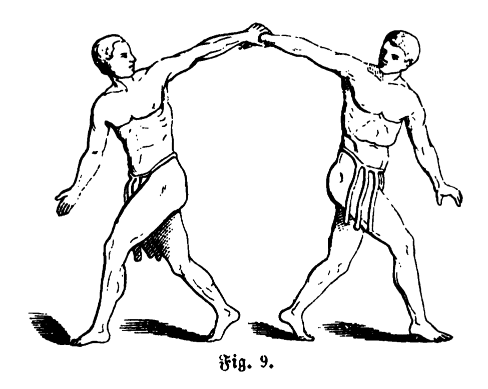


Fig. 9.

und mit einem Instrumente den Takt angeben, begleitet wird. Fig. 3 und 4 stellen uns hingegen zwei Tänzer

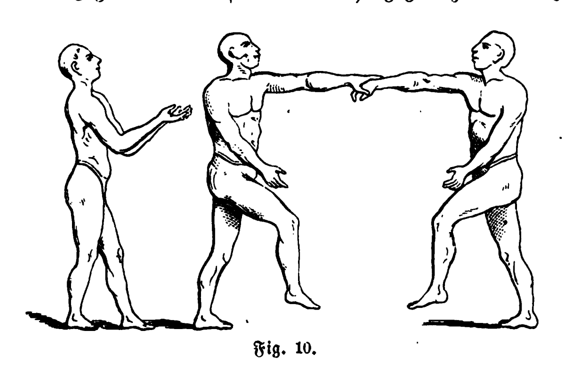


Fig. 10.

vor, die mit der einen Hacke, wahrscheinlich abwechselnd, auf die Erde stampfen.

Fig. 5 bis 10 zeigen uns sechs Paar Tänzer, die durch einen in die Hände klatschenden Mann im Takte

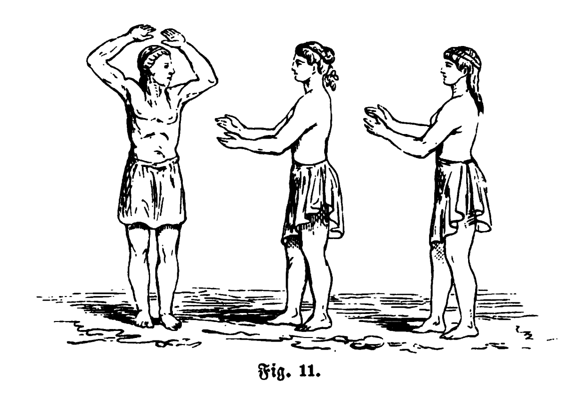


Fig. 11.

erhalten werden, und nicht ohne Anmuth verschiedene Pas und Touren ausführen. Fig. 11 bis 15 aber sechs

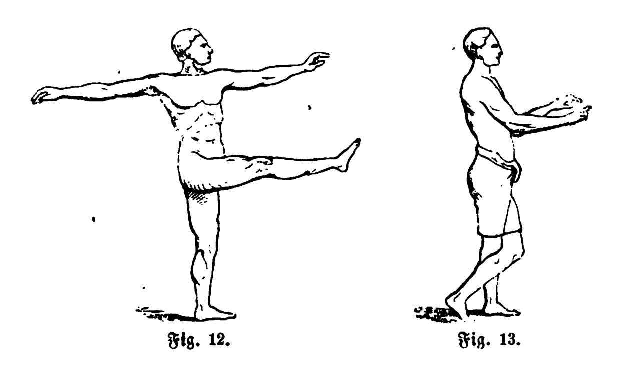


Fig. 12. Fig. 13.

einzelne Tänzer, wovon Fig. 11, 13 und 14 Attituden machen, Fig. 15 aber zwei Tänzer vorstellt, die sich

die Hände reichen und im Begriff stehen, mit einander zu tanzen, während Fig. 11 einen Tänzer bezeichnet, der die Hände über den Kopf erhoben hat,

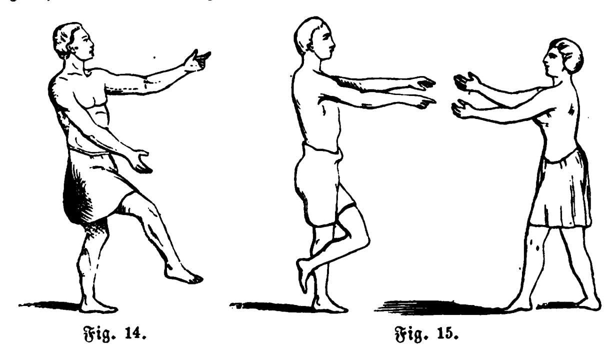


Fig. 14. Fig. 15.

und von zwei Frauen, die ihm das Gesicht zuwenden und in die Hände klatschen, in seinem Tanze accompagnirt wird. Merkwürdig ist die Stellung des einen Tänzers (Fig. 12), der mit dem vertikal in die Höhe gehobenen Fuß eine Pirouette macht. Die alten Aegypter kannten also bereits in frühester Vorzeit die Pirouette, die mit Unrecht für eine Erfindung der späteren italienischen oder französischen Tanzkunst gilt.

Uebrigens war der Tanz in Aegypten nach gewissen unveränderlichen Regeln und Gesetzen gebildet, von denen keine Abweichung stattfinden durfte, wie überhaupt in allen Künsten, die auf die Sitten einen Einfluß hatten und die mit der Religion in Verbindung standen, jede Neuerung auf das strengste verboten war.

Es ist wahrscheinlich, daß die Juden die religiösen Tänze der Aegypter in ihren Gottesdienst mit aufnahmen, und sie bei allen freudigen Gelegenheiten in Ausführung brachten. So wurde nach dem Durchzuge durch das rothe Meer ein festlicher Tanz angeordnet, und „Mirjam, die Prophetin, Aaron's Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach mit Pauken am Reigen, und Mirjam sang ihnen vor: Lasset uns dem Herrn singen". *) Der Tanz um das goldene Kalb war eine Nachahmung der ägyptischen Apis-Feierlichkeiten, und wenn auch Moses in seinem Eifer die abgöttischen Reigen störte, so ging doch deren Gebrauch unmerklich über in den Gottesdienst der Juden. Aus der Beschreibung jenes berühmten Tanzes, den David vor der Bundeslade „mit aller Macht" aufführte, ersehen wir auch, daß die heiligen Tänze der Juden nicht aus einem feierlichen, wohlgeordneten Schreiten bestanden, wie etwa die Umzüge bei Processionsfestlichkeiten der katholischen Kirche, sondern wirkliche, vielleicht nur pathetische und langsamere Bewegungen eines wahrhaften Tanzes darstellten. Von jährlichen Festen, bei denen getanzt wurde, finden sich ebenfalls Beispiele. So erkennen wir in den Psalmen auch viele Spuren von der Einführung der Chöre von Sängern und Tänzern beim Gottesdienst. In den Tempeln zu Jerusalem, auf Garizim und in Alexandrien

*) 2. B. Mos. 15, V. 20.

waren eigene Chöre, auf denen zu Lob- und Dankliedern die heiligen Tänze mit großem Pomp getanzt wurden. In späteren Zeiten, unter der Regierung Herodes des Großen (um das Jahr 3924), wurde sogar zum großen Verdruß desjenigen Theils der Nation, der an den alten Sitten festhielt, ein Theater im römischen Stil in Jerusalem erbaut, auf dem sich auch Tänzer producirten. Josephus, der dies berichtet, erzählt nicht, ob es einheimische oder fremde Künstler waren; jedenfalls ist aber das Letztere der Fall, und Herodes ließ, um sich seinem hohen Gönner, dem römischen Kaiser Augustus, verbindlich zu zeigen, diese Aufführungen im römischen Geschmack auch von römischen Künstlern ausführen.

---

Kein Volk aber behandelte die körperliche Bildung ernsthafter, wichtiger und systematischer als die alten Griechen. Bei ihnen machte die Tanzkunst den wichtigsten Theil der Jugenderziehung aus und galt als eine dem Körper heilsame Disciplin, der man sich selbst noch in späteren Jahren unterwarf. Sie stand in so hohem Ansehen bei ihnen, daß man Götter und Göttinnen als Tänzer und Tanzerfinder bezeichnete und die berühmtesten Heroen als Anordner festlicher Reigen betrachtet wurden. Machten doch die in den von Orpheus und Musäus eingesetzten Mysterien vorkommenden Tänze ein so wesentliches Stück dieser geheimnißvollen Feierlichkeiten aus, daß man von jemand, der die Mysterien

ausgeplaudert hatte, zu sagen pflegte, er habe den Tanz verrathen. Wahrscheinlich nahmen die Griechen diese heiligen Tänze mit dem ihnen aus Aegypten und Kleinasien zugeführten Kultus auf, indem sie, wie Strabo sagt, solche für besonders geeignet hielten, die Seelen der Menschen mit der Gottheit zu vereinigen. Vornehmlich sind hier die zur Verehrung Apollo's bestimmten Hyporchemata zu erwähnen, worunter man eigenthümliche Lieder verstand, die unter Begleitung der Cither oder Flöte abgesungen wurden, und nach denen man um den Altar und in späteren Zeiten sogar um den ganzen Tempel herum tanzte. Athenäus glaubt, daß das Hyporchema ein komischer Tanz gewesen sei und mit dem Cordax Aehnlichkeit gehabt habe, er widerspricht sich aber, indem er ausdrücklich sagt, daß die Dichter der hierzu gebräuchlichen Tanzlieder es nicht gestatteten, sich bei der Ausführung dieses Tanzes in Stellungen und Geberden von dem edlen und männlichen Charakter zu entfernen, der ihrer Bestimmung nach in dem Hyporchema herrschen sollte. Auch Bürette ist der Meinung, daß es ein Tanz ernsthafter Art gewesen sein müsse, weil es zur Verehrung Apollo's bestimmt war, und, während das Opfer brannte, um den Altar getanzt wurde. Zu einem solchen Zweck würde ein komischer Tanz allerdings nicht geeignet gewesen sein. Nach Plutarch wurden übrigens die Hyporchemata nicht mit der Flöte begleitet, wie die komischen und satyrischen Tänze, sondern allein nach dem

Klange der Cither ausgeführt. Die ersten Erfinder dieser Tänze sollen nach Einigen die Cureten*) gewesen sein. Plutarch (de musica) bezeichnet Xenodamus als einen vorzüglichen Componisten derselben. Uebrigens werden diese Hyporchemata gerade eine solche Art von heiligen Tänzen gewesen sein, wie sie auch bei den Aegyptern und Hebräern bekannt waren. Als David um die Bundeslade tanzte, tanzte er nach hebräischer, vielleicht sehr wenig verschiedener Art ein Hyporchema; und so wie überhaupt von den alten jüdischen und heidnischen Ceremonien viele in die neueren christlichen Religionsgebräuche übergegangen sind, so scheinen insbesondere Spuren der alten Hyporchemata in den Processionen der katholischen Kirche um den Altar, bei Austheilung des Abendmahls, gewissermaßen noch vorhanden zu sein.

Man muß sich aber unter den religiösen Tänzen der alten Griechen nicht bloße Ergüsse kindlicher Freude, sondern schon vollkommen ausgebildete pantomimische Darstellungen denken. Dieses beweisen alte Denkmäler, auf denen solche Tänze abgebildet sind, und Pollux, Beschreibung der aus Pantomime und Tanz bestehenden Aufführung, die den Sieg des Apollo über den

---

*) Herodot erzählt, daß die Phönizier, welche um das Jahr 2500 mit Cadmus nach Griechenland kamen, viele Kenntnisse und Künste dahin brachten. Sie führten Leute mit sich, die sie Cureten nannten, und die nach Lucian Priester der Cybele, nach Strabo aber phrygische Flötenspieler waren.

Drachen Python in fünf besondern Handlungen oder Akten nachahmte. In diesem uralten heiligen Ballet wurde der Anfang gemacht mit Vorbereitungen zum Kampfe und zugleich mit Erforschen des Ungeheuers, ob dasselbe in seiner Größe und Kraft eines Gottes wohl würdig sei. Hierauf folgte die Herausforderung; dann der Kampf; darauf die Erlegung, und endlich das Siegesfest, welches durch fröhliche Tänze gefeiert wurde. Flöten, Kitharen und Trompeten begleiteten die bedeutsame Handlung mit charakteristischem Ausdruck, der so weit getrieben wurde, daß man das Zähneknirschen des verwundeten Thieres durch eigenthümlichen Trompetenschall nachzuahmen suchte. Thiersch *) sagt von dieser pantomimischen Darstellung: „Offenbar erschien dabei ein geübter Tänzer als Apollon, begleitet von einem Chor Delphiern; und wahrscheinlich erregte ein solcher mimischer Künstler, bei Darstellung des Augenblicks, wo der zürnende Gott den Pfeil absendet, die Phantasie jenes großen Bildhauers, der in dem vatikanischen Apollo ihn in diesem Augenblicke und in der ganzen Bewegtheit, die eine solche mimische Darstellung herbeiführte, gebildet hat." In jener frühen Zeit, wo der Tanz, durch die Religion geheiligt, mit Leben und Kunst auf das innigste zusammenhing, waren die großen Dichter auch die eigentlichen Meister dieser Kunst. Thespis, Phrynichus, Pratinus u. A. haben

*) Thiersch, Pindar. Einleitung, Th. 1, S. 60.

die Tanzkunst gelehrt; Arion und Tyrtäus sind Erfinder berühmter Tänze, und der große Dichter Aeschylos hat sich um die Erweiterung der Geberdenkunst, sowie um die Veredlung des scenischen Tanzes überhaupt sehr verdient gemacht.

Während in den ältesten Zeiten des Homer und Hesiod die Tänze nur als Gegenstände der Erholung bei Gastmählern und Hochzeiten genannt werden, wurden sie später auch ein nothwendiger Theil der theatralischen Aufführungen. Als solcher waren sie noch in den Zeiten, wo die griechische Bühne den höchsten Gipfel ihrer Vollendung erreicht hatte, allgemein beliebt. Plato führte mit einem Chor tanzender Knaben kostbare cyklische Reigentänze auf, und Alcibiades ergötzte das Volk häufig durch theatralische Darstellungen und Tänze, deren Glanz den Neid seiner Mitbürger erregte. Daß ein so großer Werth auf diese Tanzspiele und Tanzfeste gelegt wurde, ist nicht zu verwundern, da die größten Männer, Dichter, Feldherren und Weltweise, sich selbst sehr ernsthaft mit der Tanzkunst beschäftigten. Sophokles war ein berühmter Tänzer und Reigenführer, der schon als Knabe nach der Schlacht bei Salamis nach Einigen nackend, nach Andern aber bekleidet um die Trophäen getanzt haben soll; Epaminondas wurde als sehr geschickt im Tanze gerühmt, und Sokrates bekräftigte seine feurige Lob- und Schutzrede auf die Tanzkunst am besten durch die That, indem er den Tanz nicht nur erlernte, sondern, weit ent-

fernt etwas Unanständiges für einen Mann in seinen Jahren darin zu finden, ihn auch fleißig übte. Er zählte das Tanzen unter die Disciplinas graves und betrachtete es als eine der wichtigsten schönen Künste, weil es im Aeußern und zugleich auch im Innern Ebenmaß und Mensur, Anstand und musikalische Schönheit erzeuge, worauf er, wie überhaupt sein ganzes Zeitalter, einen überaus hohen Werth legte. Plato, der das Tanzen eine liebliche und freudige Gabe der Götter nennt, bezeichnet jene, die keine Lust dafür bezeigen, geradezu als grobe und unartige Tölpel (Lib. II de Legibus).

Es ist natürlich, daß die Griechen bei ihrem feinen Auge für körperlichen Anstand in Gang, Haltung und Bewegung, diese bei uns leider zu oft als bloße Aeußerlichkeiten betrachteten Dinge sehr schätzten und werth hielten. Sie gingen hierin so weit, daß sie von der Bewegung und dem Gange einer Person auf deren Charakter schließen zu können glaubten. Bei ihnen herrschte die größte Sittsamkeit im Gesichte sowohl, als in allen ihren Bewegungen, und schon das schnelle Gehen war ihrem Begriff des Anständigen entgegen. Daher tadelt Demosthenes den Nicobulus, daß er auf diese Art einhergehe, und stellt in seiner Rede ausdrücklich das freche Sprechen und das schnelle Gehen zusammen. Diese Sittsamkeit beobachteten die alten Künstler selbst bei den Statuen der Tänzer und Tänzerinnen, mit Ausnahme der Bacchantinnen, und Athenäus sagt, daß jede Stellung dieser Figuren auch

dem Numerus abgemessen wurde, und daß in den späteren Zeiten ihre Statuen wieder den Tänzern zum Muster gedient hätten, um sich in den Grenzen des Anstandes und der Sittsamkeit zu erhalten. Von dieser gefälligen Wohlbewegung spricht auch Plato, wenn er von einigen mit ihrem Lehrer Protagoras lustwandelnden Schülern sagt: „Diesen Chor aufmerksam betrachtend, ergötzte ich mich besonders daran, wie artig sie sich in Acht nahmen, niemals dem Protagoras vorn im Wege zu sein, sondern, wenn er mit seinen Begleitern umwendet, wie ordentlich und geschickt diese Hörer zu beiden Seiten sich theilten, und sich dann im Kreise herumschwenkten, um fein artig immer hinten zu bleiben."

So viel nun auch über die alten griechischen Tänze geschrieben ist, und so sehr man sich zu einer Zeit Mühe gab, über sie gelehrte Forschungen anzustellen, so können wir uns von ihnen doch kaum mehr als eine skizzenhafte Vorstellung machen, da das Alterthum von denselben als von einem Alltäglichen uns nur spärliche bruchstückartige Berichte hinterlassen hat. Wenn der gelehrte Scaliger den pyrrhichischen Tanz in vollständiger Rüstung vor Kaiser Maximilian aufführte, und der steife Professor Meibom zur allgemeinen Erheiterung angesichts des schwedischen Hofes nach einer altgriechischen Arie altgriechisch zu tanzen versuchte, so waren dies eben doch nichts weiter als Charlatanerien, an die Beide vielleicht selbst glaubten, die aber von der Kritik zurückgewiesen werden müssen, gleichwie Athanasius

Kircher's u. A. neuentdeckte altgriechische Musikalien. Meursius, der über diese Tänze ein besonderes Werk verfaßt hat *), in welchem man einhundert neun und achtzig verschiedene, meistentheils griechische Nationaltänze aufgeführt findet, weiß von vielen wenig mehr als den Namen.

Unter dieser großen Anzahl griechischer Tänze steht der pyrrhichische Waffentanz obenan. Er war ein lebhafter, feuriger Tanz, der in allen seinen Gängen und Schritten geregelt, in seinen Stellungen studirt und in seinen Bewegungen vollkommen rhythmisch war, und der als Vorübung zur geschickten Waffenführung dienen sollte, indem man alle Bewegungen nachahmte, die im Kriege vorkamen. Einen solchen Tanz, an dem auch Tänzerinnen Theil nehmen durften, beschreibt Xenophon **) in folgender Stelle: „Jetzt erschien ein Mysier mit einem runden Schilde in jeder Hand, und tanzte bald so, daß er mit zweien zugleich zu fechten schien, bald so, als stritte er nur gegen einen; bald machte er viele Wendungen, und stürzte über den Kopf, wobei er immer die runden Schilde behielt. Zuletzt tanzte er wie ein Perser, wobei er die Schilde zusammenschlug, auf die Knie fiel und wieder aufstand; und alles dieses that er nach dem Takte einer Flöte. Als

*) Meursius de orchestra sive de saltationibus veterum Thesaur. Graec. antiq. Gronovii Th. VIII, p. 1239.

**) Xenophon Anabasis lib. VI.

der Mysier sah, daß die Gesandten der Paphlagonier dieses anstaunten, so beredete er einen Arkadier, der eine Tänzerin hatte, dieselbe auf das prächtigste bewaffnet, und einen leichten Schild haltend, vorzuführen. Diese tanzte den Pyrrhichus sehr geschickt, und erhielt laut klatschenden Beifall. Auch zwei Thraker traten auf, und hielten einen Waffentanz nach der Flöte; sie thaten dabei leichte und hohe Sprünge, und schwangen die Schwerter. Zuletzt hieb einer auf den andern zu, so daß alle glaubten, er habe ihn todt geschlagen. Er hatte aber den Hieb mit Kunst angebracht. Hierüber erhoben die Paphlagonier ein lautes Beifallsgeschrei. Nachdem nun der Sieger den andern der Waffen beraubt hatte, verließ er mit Gesang das Gefecht, und man trug den Ueberwundenen als todt hinweg; er hatte aber keinen Schaden bekommen." Uebrigens kannte man sehr viele Arten dieser Waffentänze, die alle mit dem Gattungsnamen des Pyrrhichus bezeichnet wurden. Athenäus beschreibt einen dem Bacchus geweihten pyrrhichischen Tanz, in welchem die Siege dieses Gottes über die Indier und die Geschichte der Penthea dargestellt wurden, und wobei die handelnden Personen statt der Waffen Thyrsusstäbe und Fackeln trugen.

Ein sehr alter Reihentanz war der Hormos, der nach Lucian Aehnlichkeit mit einer Halsschnur hatte, und den einige Archäologen in dem von Dädalus erfundenen Tanze erkennen wollen, den Homer, als auf

dem Schilde des Achill von Vulkan abgebildet, also beschreibt:

Blühende Jünglinge dort, und viel gefeierte Jungfraun
Tanzten den Ringeltanz, an der Hand einander sich haltend. —
Kreisend hüpften sie bald mit schön gemessenen Tritten
Leicht herum, so wie oft die befestigte Scheibe der Töpfer
Sitzend mit prüfenden Händen herumdreht, ob sie auch laufe;
Bald dann hüpften sie wieder in Ordnungen gegen einander.
Zahlreich stand das Gedräng um den lieblichen Reigen versammelt,
Innig erfreut. (Ilias XVIII, 593.)

Ein ähnlicher Tourentanz war der Geranos (Kranich), den Theseus erfunden hatte, und in dem die Irrgänge des Labyrinthes dargestellt wurden.

Der Cordax war ein berüchtigter komischer Tanz, in dem trunkene Lustigkeit und unanständige, freche Geberden herrschten. Man findet ihn häufig auf alten Bildwerken dargestellt, wo ihn trunkene Mänaden, die aber dabei selten oder nie den Fuß bis über das Knie erhoben haben, in Verbindung mit Satyrn und Faunen tanzen, welche die verzerrtesten Bocksprünge machen und oft in unnatürliche Ausbrüche üppiger und zügelloser Wildheit ausarten. Immer aber sind hier die Stellungen der Tanzenden von größter Mannigfaltigkeit, überaus zierlich und einen gefälligen Contrast zu einander bildend. Dieser so wie andere komische Tänze waren bei den Griechen besonders den Satyrn und Silenen zugetheilt, welche im Gefolge des Bacchus als Lustigmacher und leichtfertige Tänzer erschienen. Bei

der Feier der Dionysien sah man die Tänzer in eigenthümlichen Stellungen und Bewegungen diese fabelhaften Wesen nachahmen. In seiner eigentlichen Kunstform scheint der Tanz aber durchaus anständig und sittig gewesen zu sein, denn auch der arglos heitere Anakreon verschmähte es nicht, in hohem Alter, den Silenus nachahmend, zu tanzen, und selbst der strenge Plutarch erlaubt ohne Einspruch beim Gastmahle den Tanz des Satyrs. Longus versinnlicht uns einen bacchischen oder satyrischen Tanz in folgender Schilderung: der Greise einer, berühmt im Tanze, küßte die Chloe und Daphnis, und diese nunmehr standen rasch auf, und tanzten die Mythe des Lamon. Den Pan stellte Daphnis dar, Chloe aber die Syrinx. Jener war in seinem ganzen Wesen liebend und zärtlich überredend, diese jedoch zeigte nur spöttisch lächelnde Mienen vernachlässigender Geringschätzung, und suchte endlich zu entfliehen. Er verfolgte sie, und lief dabei, den thierischen Fuß nachahmend, auf der äußersten Zehenspitze; sie aber malte in ihren Geberden die Erschöpfung von rascher Flucht. Endlich schien sie sich in Moor und Wald verborgen zu haben, als Daphnis rufend einher lief, die Flöte nahm, und, stets vergeblich umhersuchend, derselben schmachtende Klagetöne der zärtlichsten Sehnsucht entlockte.

Die häufig aufgeworfene Frage, ob den Griechen das pantomimische Ballet als selbständiges Kunstwerk bekannt gewesen sei, ist oft verneint worden. Cahusac

und Dubos sagen darüber nichts Bestimmtes, und einige andere gelehrte Kunstkenner behaupten, daß unser Ballet eine neue von den Schautänzen der Alten sehr verschiedene Kunstgattung sei. Wir müssen indessen dieser Annahme durchaus widersprechen. Schon Wieland nennt in seinen Anmerkungen zum Lucian die von Xenophon beschriebene Hochzeit des Bacchus geradezu ein pantomiunisches Ballet, und wir können ihm hierin nur beistimmen.

Festlich geschmückt sitzt Ariadne, ihres hohen Gemahls harrend, auf einem Throne, als die bacchischen Flöten ertönen, und der Gott erscheint. Hohe, selige Freude malt sich in den Zügen der Braut, sie möchte aufstehen, und dem Geliebten entgegen fliegen, doch die jungfräuliche Scheu hält sie auf ihrem Sitze gefesselt. Tanzend naht sich, von Allen bewundert, der Gott der verschämten Braut, die endlich, von seligen Gefühlen besiegt, seine zärtlichen Liebkosungen erwiedert. Jetzt zieht Bacchus sie sanft empor, und das süß beredetste Pas de deux beginnt. Man glaubt zu hören, wie Bacchus die holde Braut fragt, ob sie ihn liebe, und sie mit Betheuerungen und Schwüren darauf antwortet. — Ebenso beschreibt Apulejus eine zu Korinth aufgeführte Pantomime in einer Weise, daß sie mit unserem heutigen Ballet die größte Aehnlichkeit zeigt. Ein hoher Berg von Holz war errichtet, der den berühmten von Homer besungenen Ida vorstellte. Gesträuche und wirkliche Bäume bedeckten die Seiten desselben, und von

dem Gipfel rann ein klarer künstlicher Bach, an dessen Ufer einige Ziegen weideten. Ein Jüngling machte den Paris, mit einem köstlichen von den Schultern herabfließenden phrygischen Gewande angethan, und mit einer goldenen Binde geschmückt. Nun trat ein schöner Knabe auf, dem ein kurzer Mantel um die linke Schulter hing. Blondes Haar, aus dem zwei goldene und durch ein goldenes Band vereinigte Fittige hervorschimmerten, krönte seinen Scheitel, und wallte leicht auf den Nacken hernieder. Der geflügelte Schlangenstab, den er trug, bezeichnete ihn als Mercur. Tanzend schwebte er herbei, überreichte dem Paris den Apfel, und deutete ihm durch Geberden den Willen Jupiters an, worauf er sich behende zurückzog und wieder verschwand. Darauf erschien ein Mädchen von hohem Ansehen, die Göttin Juno vorstellend. Sie trug ein Scepter in der Hand, und ein weißes Diadem umwand ihre Stirn. Dieser folgte eine andere, in der man sogleich die Minerva erkannte. Sie hatte einen schimmernden, mit einem Oelzweig umkränzten Helm auf, führte einen Schild und schwang eine Lanze, wie die Göttin, wenn sie im Kampfe erscheint. Eine dritte folgte diesen beiden. Unnennbare Grazie war über ihr ganzes Wesen verbreitet, und die Farbe der Liebe blühte auf ihrem Antlitz. Es war Venus, aber die jungfräuliche Venus, wie sie dem Meer entstiegen ist. Ihre zauberische Schönheit ward noch erhöht durch ein Gewand, mit dem die Zephyre zu spielen schienen. Ihre Hülle war weiß,

um dadurch anzudeuten, daß sie vom Himmel abstamme, und ihr Schleier grün, weil sie dem Meere entsprossen. Jede dieser drei Mädchen hatte ein eigenes Gefolge. Mit der Juno kamen Kastor und Pollux, dargestellt von zwei Schauspielern, welche runde Helme trugen, oben mit funkelnden Sternen geziert. Unter lieblichem Getön der Flöten schritt Juno mit ruhiger Majestät einher, und versprach dem Hirten, mit ungezwungener geziemender Geberde, die Herrschaft über ganz Asien, wofern er ihr den Preis der Schönheit zuerkenne. Minerva im Waffenschmuck begleiteten ihre gewöhnlichen Gefährten in den Schlachten: Schrecken und Furcht, tanzend mit entblößten Schwertern. Ein Pfeifer, der hinter ihnen herging, spielte einen kriegerischen Marsch, und ermunterte oder mäßigte ihren leicht bewegten Tanz abwechselnd, bald durch hohe schmetternde, bald durch gedämpfte pathetische Töne. Die Göttin mit unruhigem Haupte, drohendem Blicke, raschem gebeugtem Gange, gab dem Paris durch eine lebhafte Geberdensprache zu verstehen: wofern er sie den Sieg der Schönheit davon tragen lasse, wolle sie ihn durch Tapferkeit und durch erfochtene Kriegstrophäen berühmt machen. Venus war von einem ganzen Gefolge fröhlicher Amoretten umgeben. Süßlächelnd stand sie mit dem ihr eigenen Liebreiz mitten unter denselben, zum allgemeinen Entzücken der Zuschauer. Man hätte die runden zarten Knaben allesammt halten mögen für wahre Liebesgötter aus Himmel oder Meer

herbeigeflattert, so sehr entsprachen sie ihrer Rolle durch ihre kleinen Fittige und Pfeile, und überhaupt durch ihre niedliche Leibesgestalt. Sie trugen der Göttin flammende Fackeln vor, als ginge sie zu einem Hochzeitsmahle. Auch die holden Grazien in jungfräulicher Schöne, und die reizenden Horen umgaben die Göttin. Schalkhaft warfen sie dieselbe mit Sträußern und Blumen, und schwebten im künstlichen Reigen einher, nachdem sie also mit den Erstlingen des Lenzes der Göttin der Schönheit gehuldigt. Jetzt flüsterten die viellöcherigen Flöten süße lydische Weisen. Jegliches Herz wallte vor Vergnügen, denn nun begann, lieblicher denn alle Musik, Venus selbst sich zu bewegen. Langsam erhob sich ihr Fuß, es schmiegte anmuthig sich ihr Körper mit sanft auf die Seite gebogenem Haupte, jede reizende Geberde in Harmonie mit dem weichen Getöne der Flöten. Bald lächelte Huld und Milde auf ihrer Stirn, bald schreckte drohender Ernst; zuweilen schien sie gleichsam nur mit den Augen zu tanzen. Als sie vor den Richter trat, schien die Bewegung ihrer Arme demselben zu verheißen: daß, wenn er ihr vor den übrigen Göttinnen den Vorzug gebe, sie ihm eine Gattin zuführen würde, die an Schönheit ihres Gleichen nicht auf Erden fände, und ihr ganz und gar ähnlich sein sollte. Allsofort reichte ihr mit Freuden der phrygische Jüngling den goldenen Apfel, das Zeichen des Sieges. Nachdem nun Paris das Urtheil gesprochen, traten Juno und Minerva unzufrieden und

zornig von der Bühne ab. Eine jede drückte auf eine eigenthümliche Art ihren Unwillen über ihre Verschmähung durch Geberden aus; Venus aber legte ihre Freude über den erhaltenen Sieg durch einen heiteren Schlußtanz mit ihrem ganzen Gefolge an den Tag.

---

In Rom stand der Tanz in nicht so hohem Ansehen als in Griechenland; es erhoben sich gewichtige Stimmen gegen ihn, die indeß nicht verhindern konnten, daß er in den Augen der Menge bald eine ebenso große Bedeutung erhielt, als alle jene Künste, die von den Griechen zu den Römern gekommen waren. Schon in den frühesten Zeiten, wo sich die Dichtkunst aus dem ursprünglichen Festjubel herausbildete, in dem sich Tanz, Spiel und Lied noch in ungetrennter Einheit durchdrangen, war der Tanz in Rom bei religiösen Darstellungen und feierlichen Aufzügen unumgängliches Erforderniß, und es ist dabei bemerkenswerth, daß in den ältesten Religionsgebräuchen der Tanz und demnächst das Spiel weit entschiedener hervortreten als das Lied. Das alte Gewerbe der Tänzer, die sich in ernste und lustige unterschieden, spielte bei allen Feierzügen und Volksfesten die vornehmste Rolle. Ebenso waren die Genossenschaften der zwölf „Springer" (salii), die im März den Waffentanz zu Ehren des Mars aufführten, die ältesten und heiligsten von allen Priesterverbindungen. Damals galt noch der Tanz als eine ehrenvolle

Verrichtung, das Spiel als untergeordnete, aber nothwendige Thätigkeit, während die Dichtung mehr als ein Zufälliges und gewissermaßen Gleichgültiges erscheint, mochte sie nun für sich entstehen oder dem Tänzer zur Begleitung seiner Sprünge dienen.

Obgleich nun der Tanz in Rom bei religiösen Darstellungen, feierlichen Aufzügen und später sogar zur Unterhaltung der Gäste bei Gastmählern verwandt wurde, so betrachtete man ihn doch nie, wie in Griechenland, als einen nothwendigen Theil guter Erziehung. Selbst in der Zeit, als sich der Geschmack an Tänzen und theatralischen Belustigungen bei den Römern immer allgemeiner verbreitete, und griechische Tänze und musikalische Aufführungen die stehende Begleitung einer vornehmen Tafel waren, hörte man nicht auf, dieselben bei allen Gelegenheiten in Schrift und Wort zu bekämpfen. Scipio Aemilianus schildert in einer seiner Reden mit lebhaftem Unwillen eine Tanzschule, in der damals über fünfhundert Knaben und Mädchen, die Hefe des Volkes und Kinder von Männern in Amt und Würden durcheinander, von einem Balletmeister Anweisung erhielten zu wenig ehrbaren Castagnettentänzen, zu entsprechenden Gesängen und zum Gebrauch der verrufenen griechischen Saiteninstrumente. Aber trotz der Abneigung, die fast alle berühmten Schriftsteller und Staatsmänner gegen den Tanz an den Tag legten, stieg derselbe doch immer mehr im Ansehen der Vornehmen, denn nicht nur Tänzerinnen von Profession

waren es, die bei Tafel und sonst auf Bestellung ihre Künste producirten, sondern auch hochgestellten Damen und selbst Consularen wird es vorgehalten, daß sie im kleinen Zirkel sich mit Tanzvorstellungen belustigten. Nach Einführung der sogenannten „griechischen Spiele“, die eigentlich musikalisch-deklamatorische Aufführungen waren, bei denen aber für das römische Publikum Musik und Tanz die Hauptsache gewesen zu sein scheint, mag es in Rom kaum ein einträglicheres Gewerbe gegeben haben als das des Schauspielers und der Tänzerin ersten Ranges. Es wird uns berichtet, daß Roscius, der gefeierte Zeitgenosse des Cicero, seine Jahreseinnahme auf 600000 Sesterzen (43000 Thlr.) und die Tänzerin Dionysia die ihrige auf 200000 Sesterzen (14000 Thlr.) anschlug.

Den höchsten Grad ihrer Vollendung erreichte die Tanzkunst bei den Römern in den drei ersten Jahrhunderten unter den Kaisern. Tänzer, Schauspieler und Musiker waren im Ueberfluß vorhanden, und niemals waren die theatralischen Aufführungen häufiger als in dieser Periode. Nach Ammian's Bericht befanden sich in Rom allein dreitausend fremde Tänzerinnen, welche für so nothwendig gehalten wurden, daß sie in Rom bleiben durften, als man aus Furcht vor einer Theuerung alle fremden Philosophen, Redner und öffentlichen Lehrer verbannte.

Nach Livius wurde der theatralische Tanz, sowie überhaupt scenische Vorstellungen, im dreihundertsieben-

undachtzigsten Jahre nach Erbauung Roms bei den Römern eingeführt, und zwar, wie er sagt, um die Götter zu versöhnen, da eine schreckliche Pest viele Menschen hinwegraffte, und alle übrigen Spiele, die den Göttern zu Ehren angestellt waren, nichts helfen wollten. Man ließ etrurische Tänzer und Pfeifer kommen, die die Tanzkunst in Rom einführen mußten. Auch die von den Etruriern ihnen als eine religiöse Festlichkeit zugeführte Kunst der Pantomime wurde bei den Römern zur Vollkommenheit gebracht, wie wir aus dem Enthusiasmus ersehen, mit dem das Volk dafür eingenommen war, und wie das Urtheil der alten Schriftsteller beweist, die alle darin übereinstimmen, daß sowohl im Tragischen als Komischen diese Darstellungen mit einer bewundernswürdigen Geschicklichkeit ausgeführt wurden. Ihre höchste Ausbildung erhielten diese zu den Zeiten des Augustus, wo sie sich durch die Mimen Pylades und Bathyllus zu einer besonderen Kunstgattung erhoben. Bemerkenswerth ist es übrigens, daß die alten Autoren bei der gerühmten Kunst der Pantomimen gewöhnlich nur der beredten Geberde, und besonders der Hände und Finger, niemals aber des sprechenden Ausdrucks der Gesichtszüge erwähnen, weßhalb es nicht unwahrscheinlich ist, daß auch die Pantomimen, gleich den eigentlichen Tänzern, sich der Masken bedient haben, wonach denn der eigentliche Begriff von der mimischen Kunst bei den Römern ein anderer gewesen sein muß, als bei uns. Auch soll bei dem Man-

gel an Sittlichkeit in der Pantomime, und bei den unschicklichen und cynischen Gesten, deren man sich selbst zu Bathyll's Zeiten in derselben bediente, diese nicht wenig zur Sittenverderbniß und zum endlichen Verfall des römischen Reichs beigetragen haben.

Eine Darstellung der im Alterthum so viel gepriesenen kunstvollen mimischen Tänze befindet sich unter den in Pompeji aufgefundenen Wandmalereien (siehe Fig. 16 bis 19). Es sind dieses jene berühmten Tänzerinnen, welche dem Hause delle danzatrici in Pompeji den Namen gegeben haben und die zu dem Vorzüglichsten gehören, was die Malerei in den verschütteten Städten geleistet hat. Man hat für diese wundervollen Gestalten auf mythologischem Gebiete Erklärungen gesucht und einzelne derselben als Bacchantinnen gedeutet; nach neueren Forschungen aber sind es dramatische Tänzerinnen, die bei den Griechen und Römern bekanntlich mit den verdienstvollsten Staatsmännern die Ehre theilten, als Statuen oder in Gemälden auf die Nachwelt zu kommen *).

---

*) Zum Verständniß des antiken Tanzes möge die Beschreibung eines solchen dienen, den Marie Taglioni im Jahre 1842 in Palladio's antikem Theater zu Vicenza ohne alle Vorbereitung vor der sie begleitenden Gesellschaft von Herren und Damen aufführte.

Mit viel Verständniß wußte sie sich sogleich mit der Umgebung in Harmonie zu setzen. Sie nahm das Kleid auf beiden Seiten mit den Händen zusammen und hob es ein wenig in die Höhe. Sofort erinnerte sie an die bekannte antike Statue einer Tänzerin, und der Tanz war so, wie ihn jene

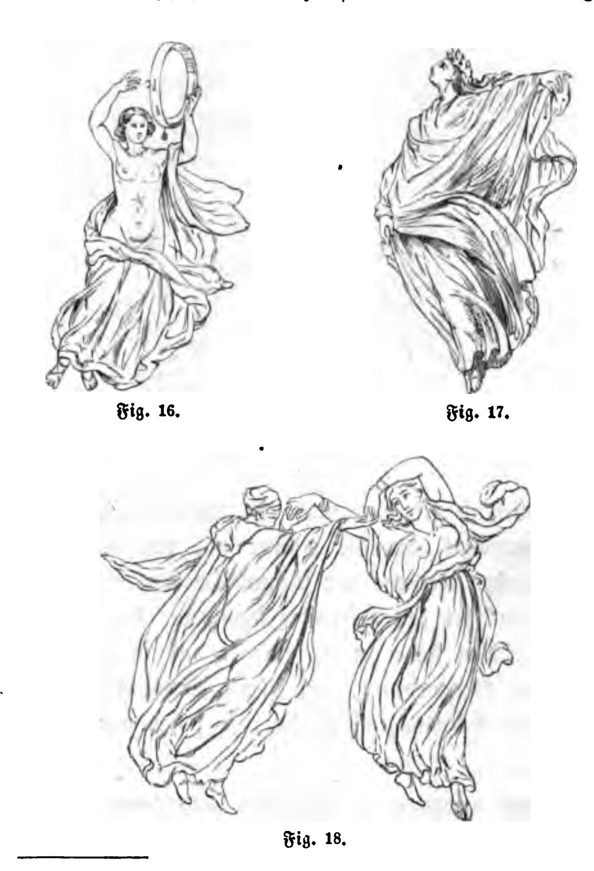


Fig. 16.

Fig. 17.

Fig. 18.

Statue ausführen würde. Sie machte keine Pirouette, sie bildete keinen stumpfen Winkel mit den Beinen, sie stand nicht auf einer Zehe, wie der Pfahl im Weinberge, sie wirbelte nicht sinnverwirrend um die eigene Achse — sie blieb beinahe immer auf demselben Flecke, während die Füße liebliche, ruhm-



Fig. 19.

Schließlich sei hier noch ein eigenthümlicher Gebrauch erwähnt, den die Römer mit den Aegyptern und Griechen theilten: wir meinen die Anwendung der Pantomime bei den Leichenbegängnissen. Ein Haupttänzer erschien dabei in der Maske und in den Kleidern des Verstorbenen, und stellte pantomimisch die wichtigsten Handlungen desselben, ja sogar auch dessen

---

volle, antike Rhythmen deklamirten und das Köpfchen sich herüber und hinüber neigte, als horchte sie den Melodien der Euterpe-Pfeife, und die Falten ihres Gewandes schmiegten sich sanft und nachgiebig um alle ihre Glieder, wie gewebte Musik. Hätte sie Theodor Mundt damals gesehen, er hätte nicht gesagt: die Taglioni tanzt Goethe; — sein berühmt gewordener Ausspruch hätte gelautet: die Taglioni tanzt Sappho, Anakreon und Catull.

vorherrschende Neigungen dar. So zielte z. B. bei der Leichenfeier des Vespasian der Archimimus, der die Person des Kaisers darstellte, auf den Zug des Geizes im Charakter des Verstorbenen. (Sueton in Vesp. c. 19.)

---

## Zweites Kapitel.

**Kirchentänze. — Verfall der Tanzkunst im Mittelalter. — Wiederbelebung derselben durch die Italiener gegen Ende des 15. Jahrhunderts. — Neuere italienische Tänze.**

Unter den vielen Gebräuchen, die nach Einführung der christlichen Religion aus dem Heidenthum in die neue Kirche übergingen, wurden auch die heidnischen Aufzüge, Masken und Tänze in die Feierlichkeiten der christlichen Feste herübergenommen, und sie assimilirten sich diesen allmälig dergestalt, daß ihr Ursprung nach und nach vergessen wurde. In eigenthümlicher Deutung einiger Aussprüche des Apostel Paulus wurde das Tanzen beim Gottesdienst für erlaubt erklärt, durch Gregorius Thaumaturgos eingeführt, und besonders, nachdem die Christenverfolgungen aufgehört hatten, alle Freuden- und Friedensfeste damit verherrlicht, während es bei andern Gelegenheiten, z. B. bei den Hochzeiten der Christen, verboten war. Der Chor war in den alten christlichen Tempeln, wie noch heute in einigen

der ältesten Kirchen Roms zu sehen ist, eine Art von erhabenem Theater, das zu den Festtänzen diente, und worauf die Priester an jedem hohen Festtag und später sogar alle Sonntage die heiligen Tänze aufführten. Die alten Bischöfe wurden eben als Anführer der heiligen Reigen Präsules genannt, welches nach Scaliger ursprünglich nichts Anderes bedeutet, als einen Vortänzer (a praesiliendo), der den übrigen Clericis mit seinem Beispiele voranging. Theodosius (Hist. Eccles. c. 27) meldet von den ersten Christen zu Antiochia, daß sie in der Kirche und bei den Gräbern der Märtyrer tanzten, und alle Zeugnisse aus jenen Tagen stimmen darin überein, daß jedes Fest seine besonderen Hymnen und Tänze hatte. Die eifrigsten und tugendhaftesten Christen versammelten sich des Nachts vor den Kirchenthüren in den Vigilien hoher Feste, sangen Lieder und tanzten. Selbst die Kirchenväter ertheilten dem Tanz in ihren Schriften die größten Lobsprüche. Er wurde in seiner Erhabenheit sogar den Engeln als feierliche Handlung zugeschrieben, von denen der heilige Basilius (Epist. I, ad Greg.) sagt, daß er deren vornehmste Beschäftigung im Himmel sei, worauf er seine Leser ermuntert, ihnen hierin nachzuahmen.

Vielleicht, daß auch die Nachfolger der Apostel und die ersten Bischöfe den Tanz deßhalb so begünstigten, weil sie wußten, daß die Heiden auf ihre gottesdienstlichen Tänze so viel hielten, und sich ihrer beim Ueber=

tritt in die neue Kirche kaum entwöhnen konnten. Dazu kam noch, daß durch ein wunderbares Zusammentreffen mehrere christliche Feste mit denen der Heiden zusammenfielen. So das Weihnachtsfest mit den Saturnalien und andern römischen Festen, bei denen ein allgemeiner Freudentaumel und vielfach lärmende Vergnügungen stattfanden, die dann auch viele Christen verleitet haben mögen, daran Theil zu nehmen. So führte man lieber den Tanz beim Gottesdienst auch in der neuen Kirche ein, um die Neophyten seinen Verlust nicht schmerzlich empfinden zu lassen.

Indessen blieben diese christlichen Tänze nicht lange Beweise religiösen Eifers. Da dieselben am häufigsten des Nachts angestellt wurden, so gaben sie Anlaß zur Ausübung der ärgsten Ausschweifungen und Laster. Daß diese nicht gering gewesen sein müssen, beweist das nunmehrige Verbot derselben von Seiten der Kirche. Doch umsonst boten jetzt die Kirchenväter ihre ganze Beredsamkeit auf, um vor solchen abgöttischen Lustbarkeiten zu warnen; der Unfug dauerte in dem Grade fort, daß er die Aufmerksamkeit der Kirchenversammlungen auf sich zog, unter denen ein Concilienbeschluß vom Jahre 692 insofern wichtig ist, als er zeigt, welcher Art die Ueberreste der heidnischen Festvergnügungen waren, die sich damals noch erhalten hatten. Es wird den Christen die Feier der Calenden (des Neujahrs), der Brumalien, der Vota und des Festes,

das am ersten März endet (Ueberbleibsel der Dionysien, die zu Ehren des Weingottes im Frühlinge gehalten wurden, und zum Entstehen der christlichen Carnevalsbelustigungen Anlaß gaben), verboten. Namentlich werden darin die öffentlichen und anstößigen Tänze der Weiber, die Tänze und Feierlichkeiten zu Ehren der falschen Götter u. s. w. erwähnt. Die entfesselte Lust füllte die Kirchen und Kirchhöfe mit Tänzen, Mummereien und profanen Gesängen, und mehrfach mußte das Tanzen in den Kirchen ausdrücklich verboten werden. Die Päpste Gregor III. und Zacharias II., letzterer im Jahre 744, gaben Dekrete dagegen heraus, und viele Kirchenlehrer und Bischöfe eiferten in ihren Schriften gegen die Tänze als schändliche Ruchlosigkeiten. Man erinnerte sich allmälig, daß die Tanzkunst im Grunde doch allzusehr an das alte Heidenthum mahne, sowohl an den Tempeldienst der römischen wie der germanischen und celtischen Völker, deren Götter in jene elfenhaften Wesen übergingen, denen der Volksglaube später eine wundersame Tanzsucht zuschrieb. Ueberhaupt ward der böse Feind schließlich als der eigentliche Schutzpatron des Tanzes betrachtet, in dessen frevelhafter Gemeinschaft man sich die Hexen und Hexenmeister ihre nächtlichen Reigen tanzend dachte. Der Tanz ist verflucht, sagt ein bretonisches Volkslied, seit die Tochter der Herodias vor dem argen Könige tanzte, der ihr zu Gefallen Johannem tödten ließ. „Wenn du tanzen siehst“, fügt der fromme Sänger hinzu, „so denke an das blutige Haupt

des Täufers auf der Schüssel, und das höllische Gelüste wird deiner Seele nichts anhaben können!“

Ebenso geschmacklos und roh wie die Kirchentänze war im Mittelalter der weltliche Tanz. Die edlern und ernsten Tänze waren mit der Zeit bedeutungslos geworden und wurden von der Kirche und den Fürsten vernachlässigt, die muntern aber als wollüstig und unanständig verboten. Gegen letztere erhob später der berühmte kaiserliche Rechtslehrer Christoph Besold seine Stimme, wenn er in seinem Thesauro practico p. 210 vom „Danzen“ also urtheilt: „Es soll kein frommer Mann sein Fraw, noch sein Tochter zum Danz gehen lassen, du bist sicher, daß sie dir nicht als gut wider haimb kombt, als sie dar ist gangen. Sie begehren oder werden begehrt, und haben jhre Händ’ inn einer vnreinen Hand.“

In Italien war es, wo der Tanz nach den Zeiten des Verfalls etwa gegen Ende des 15. Jahrhunderts wieder aufgenommen, weiter ausgebildet und gewissen Regeln unterworfen wurde. Bei Gelegenheit der Vermählungsfeier des Herzogs Galeazzo Sforza von Mailand mit Isabella von Arragonien im Jahre 1489 brachte Bergonzo de Botta zuerst ein großartiges mit Deklamation und Gesang verbundenes Ballet zur Aufführung, das damals als etwas Neues nicht nur in Italien, sondern auch an allen übrigen Höfen Europas Bewunderung und Nachahmung fand. Der Ursprung des neueren Ballets sowie die Wiederbelebung der höheren Tanzkunst überhaupt datirt von dieser durch Tri-

stano Calco umständlich in seinen Nuptiis ducum mediolanensium beschriebenen abenteuerlichen Composition, in der Götter und Helden, historische Personen wie Thamyris und Judith, römische Schatten und lombardische Flüsse auf das bunteste durch einander wogen.

Auch der aus den Atellanen der Römer hervorgegangenen stehenden Masken der italienischen Bühne wollen wir an diesem Ort gedenken, da sie gegen 1500 schon vollkommen ausgebildet erscheinen, und mit ihnen die Pantomime und der komische Tanz in Italien zur höchsten Vollendung gedieh. Sie sind in ihrer Weise von außerordentlicher Wirkung und sogar von Einfluß auf die Entwickelung eines eigenen Genres in der Tanzkunst gewesen, das man noch heute mit dem Namen der „Groteskänze" zu bezeichnen pflegt. Die stereotypen Masken der italienischen Volkskomödie sind deshalb von so erstaunlicher Wirkung, weil sie als bestimmte Charaktere auftreten, die dem Publikum genau bekannt sind, und die nach ihrer besondern Eigenthümlichkeit in die Handlung eingreifen. Ist ihre äußere Erscheinung an sich schon höchst lächerlich, so sind sie es noch mehr durch ihre originellen, ihnen genau vorgeschriebenen Bewegungen. Die von ihnen in den Pantomimen und Balleten ausgeführten Tänze gehören alle dem komischen Genre an *).

---

*) Der Ursprung dieser komischen Personen ist sehr alt. Pulchinello scheint in gerader Linie von dem komischen Mimen

Die Tanzkunst trat übrigens mit der im 15. Jahrhundert von Italien ausgehenden Regeneration in Kunst

---

Maccus (Fig. 20 und 21) abzustammen, der, häßlich und dabei ewig verliebt, immer im Begriff über seine eigenen Füße zu fallen, von Allen mit Hohn und Prügeln bedacht, endlich am Schluß der regelmäßige Sündenbock war. Er bildete mit dem lächerlich und mit Ruß bemalten Planipeden (Diomedes lib. III. cap. 4)



Fig. 20. Fig. 21.

und dem widrig verwachsenen Zwerg (Bronzi d'Ercol. vol. II. p. 367) die Hauptbelustigung in der alten Komödie der Römer. Pulchinello ist drollig, weil er das Gegentheil von aller

und Wissenschaft in ein neues Stadium ihrer Entwickelung. Sie wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts

---

Schönheit ist, sowohl in der Bewegung als in der Figur. Seine Glieder erheben sich und fallen zu gleicher Zeit in parallelen Richtungen zusammen, als wären seine Gelenke, deren er wenige zu haben scheint, nicht besser als Thürangeln. Sein Costüm war anfänglich dem des Pierrot ähnlich und in der Hauptfarbe weiß, auch gehörte eine übermäßig große Halskrause dazu; später war es wie das des Arlechino aus vielfarbigen Lappen zusammengesetzt, die jedoch in andern Mustern bestanden als jene; er hatte eine große Nase und hinten und vorn einen spitzen Buckel. Häufig war sein Kleid auch von zweierlei Farben, entweder schwarz und weiß, oder roth und weiß, und mit großen Knöpfen besetzt, worüber er einen kleinen Mantel trug. Er war eine Hauptfigur in den komischen Balleten und wurde von den Grotesktänzern unter halsbrechenden Sprüngen und Verrenkungen dargestellt. — Der Arlechino wird von Riccoboni ebenfalls von den Mimen des römischen Theaters abgeleitet. Er soll dem alten Mimus centunculus oder den Planipeden, die mit geschorenem Kopf und ohne Soccus die Schaubühne betraten, seinen Ursprung verdanken. Seine erste Erscheinung fällt in das 14. Jahrhundert. Das Costüm besteht aus bunten Flicken, die, in grellen Farben abstechend, den ganzen Körper bedecken. Er war und ist noch jetzt in allen komischen italienischen Pantomimen und Balleten stehende Figur. — Scaramuz ist in seinen Bewegungen der vollkommene Gegensatz von Arlechino. Er ist, seinem Charakter gemäß, gravitätisch abgeschmackt, in unangenehm übertriebenen ausgedehnten Bewegungen von unnatürlichen Längen und Linien. Sein Costüm war ein schwarzes spanisches Kleid mit großen Knöpfen, worüber er einen kurzen Mantel trug. Um den Hals hatte er einen Kragen und auf dem Kopfe eine enganschließende Kappe. Früher trug er als Abzeichen eine La-

hierin nicht gestört, sodaß sie sich bis zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit herauszubilden begann, der, wäre er nicht durch den politischen Verfall Italiens gehemmt worden, ihr vielleicht mit größerem Recht die Priorität über die Volkstänze der andern Nationen gesichert hätte, als später die französische Tanzkunst eine solche errang.

Die prachtliebenden kleinen italienischen Höfe waren mit den Bestrebungen und Künsten des Friedens auch der Ausbildung der Tanzkunst förderlich. Bei den häufig vorkommenden glänzenden Festen mit immer neuen Tänzen zu prunken, war ebenso gewöhnlich, wie keine Gelegenheit zu versäumen, um sich in der Entfaltung von Luxus und Pracht verschwenderisch zu zeigen. Berühmt sind in dieser Hinsicht die Familienfeste im Mediceischen Hause in Florenz, bei welchen häufig mehr als fünfzig junge Damen der vornehmsten Geschlechter feierliche Tänze aufführten. Auf einem Hochzeitsbankett in dieser erlauchten Familie wurde, nachdem das Gastmahl zu Ende, bis um die erste Stunde nach Mitternacht getanzt. Die Masse der Lichter und Fackeln war so groß, daß die Nacht dem Tage an Helle gleichkam. Zweiundsiebzig junge Damen führten Tanzdivertissements auf, je zu zwölf, in verschiedenen Trachten, die einen italienisch, die andern deutsch,

---

terne in der Hand; seit 1680 wurde sein Charakter aber mit dem des Capitano verschmolzen.

und zwar zum Schall der Tamburine und anderer Musik.

Die Tänze der Vornehmen waren damals die sogenannten niedrigen Tänze (Danses basses), bei welchen man sich nicht von der Erde erhob und weder sprang noch hüpfte. Sie waren so ernst und feierlich, daß man sie z. B. am Hofe Karl's IX. von Frankreich nach der Melodie der Psalmen tanzte. Des Königs Lieblingstanz ging nach der Melodie des 129. Psalms: „Sie haben mich oft gedrängt von meiner Jugend auf; aber sie haben mich nicht übermocht.“ Die Tänzer hatten auf den Bällen die Mäntel über die Schultern gezogen und unter dem linken Arm zusammengefaßt, sowie den Degen an der Seite und das Barett in der Hand, die Tänzerinnen aber schöne, lange, oben bis an den Hals hinaufreichende und unten die Füße ganz bedeckende Kleider an, die in eine Schleppe endigten. In diesem Costüm schlugen sie Räder vor einander und brüsteten sich wie die Pfauen mit ihren Schweifen.

Da diese Tänze sich sehr wohl mit jeder Würde und mit allen Wohlanstandsgesetzen vertrugen, so war es nichts Ungewöhnliches, daß selbst geistliche Würdenträger bei den zu Ehren vornehmer Personen veranstalteten Bällen zugegen waren. Als Ludwig XII. in Mailand einen Ball gab, erschienen die Cardinäle von St. Severin und Narbonne als Tänzer auf demselben. Der Vortänzer der größten geistlichen Tänzergesellschaft war aber der Cardinal Herkules von Mantua, welcher

einen im Jahre 1562 dem spanischen Könige Philipp II. zu Trient gegebenen Ball eröffnete, auf welchem, wie Palavicino berichtet, alle hohe und höchste Geistlichkeit des großen Tridentinischen Conciliums, Cardinäle und Bischöfe, Aebte und Prälaten, mit Würde und Hoheit tanzten.

Die Italiener nahmen im 16. Jahrhundert sowohl als theoretische Schriftsteller wie als praktische Lehrer das ganze Abendland in die Schule, für alle edlern Leibesübungen und für den höhern geselligen Anstand. Schon frühe gab es bei ihnen besondere Tanzmeister (Professori de ballare), von denen einige sogar als Schriftsteller über ihre Kunst berühmt sind. Wir nennen hier Rinaldo Corso, dessen Dialogo del Ballo 1557 in Bologna erschienen, und Fabritio Caroso da Sermoneta, der in seinem Ballarino, diviso in due trattati, Venetia 1581, eine lange Reihe von Tänzen seiner Zeit mittheilt. Er widmete sein Buch der bekannten und berüchtigten Bianca Capello, die damals Großherzogin von Toscana war.

Während man alle diese Tänze an den Höfen der gebildeten Nationen Europas nachahmte, und aller Orten nach der italienischen Schule tanzte, wurde die „wälsche Manier“ für jene Zeit ebenso maßgebend, wie es für unsere Tage die französische Tanzkunst ist. Das Ballet unterschied sich noch wenig von den Gesellschaftstänzen; die von der späteren französischen Schule eingeführten Pirouetten und Windmühlengestalten, das freche

himmelanschreiende Beinausstrecken und ekelhafte Kreuzen von Tänzer und Tänzerin wurde noch nicht für den Triumph der Kunst gehalten. Man vermied so viel als möglich jede heftige Bewegung und tanzte mit ganz kleinen, etwa vier Zoll langen Schrittchen, bei denen man natürlich auch nur wenig von der Stelle kam. Galt es doch bei den höfischen Frauen als eines der oberſten Gesetze des Anstandes, möglichst langsam und mit ganz kleinen Schritten zu gehen, um dadurch anzudeuten, daß nicht eine geschäftliche Nöthigung, sondern lediglich die freie Laune eine Dame zu dem plebejischen Akt des Gehens treiben dürfe. Eigentliche regelmäßige Gesellschaftstänze existirten damals noch gar nicht. Man arrangirte deren für jede festliche Gelegenheit nach den gebräuchlichen Regeln und Tanzschritten. Zu der außerordentlichen Gravität, mit der man diese Tänze auszuführen pflegte, trugen übrigens die in denselben häufig vorkommenden Reverenzen und Continenzen das Ihrige bei. Da in den meisten Balleten acht vollständige musikalische Takte zu einer Reverenz erforderlich waren, so ist noch zu bemerken, daß man in den vier ersten Takten die Reverenz und in den vier letzten Takten die beiden dazu gehörigen Continenzen machte.

Bei der ernsten Reverenz (Riverenza grave) stand man im ersten Tempo in der Erwartung, d. h. den Körper und die Beine gestreckt, mit der Hälfte des linken

Fußes vor dem rechten und von diesem etwa vier Zoll entfernt, sowie das Gesicht gegen die Dame gewandt. — Es dürfte nicht unnöthig sein, daran zu erinnern, daß die bekannten fünf (oder zehn) Positionen damals noch nicht erfunden waren. — Im zweiten Tempo hatte man den Fuß nach hinten zu ziehen und zwar in gerader Linie, sodaß sich die Spitze desselben auf gleicher Höhe mit dem rechten befand. Man hielt den Fuß auf ebener Erde, nicht aber gegen die Ferse hin erhoben. Ebenso ist zu bemerken, daß sich der Kopf beim Nachhintenziehen des Fußes ein wenig neigte und der Körper diesen Akt mit aller Grazie begleitete, während beide Knie wohlgestreckt gehalten wurden. Im dritten Tempo pflegte man die Füße sowie den Körper etwas abzuspannen, indem man das Knie mit schöner Grazie bog. Im vierten und letzten Tempo erhob man sich, indem man den linken Fuß zur Höhe des rechten zurückführte und Körper und Kopf wieder aufrichtete.

Man machte die Reverenz mit dem linken Fuß, um damit anzudeuten, daß man seine Dame mit dem Herzen grüße, und weil die Festigkeit und Beständigkeit des Körpers auf dem rechten Fuße ruht. Jede Aktion oder Bewegung beim Anfang des Tanzes wurde stets mit dem linken Fuß ausgeführt, während der rechte sich bei der Reverenz gar nicht und nur wenig beim Tanzen zu bewegen hatte.

Die Takt-Reverenz (Riverenza minima) wurde

in vier halben Tempi gemacht, so daß, wenn die Musik begann, man einen Takt in der Erwartung stand, im folgenden den linken Fuß nach hinten zog, und, wie bei der ernsten Reverenz erklärt wurde, diese Bewegung mit dem Körper begleitete. Im dritten Tempo bog man ein wenig und mit Anstand die Knie, und im vierten und letzten Tempo endigte man die Reverenz durch das Zusammenziehen der Füße.

Die halbtaktige Reverenz oder den Cascardensprung (Riverenza semiminima in Balzetto fatta alle Cascarde) pflegten die Alten in den Cascardentänzen anzuwenden. Sie standen im Anfang mit gleichen Füßen und ließen so die beiden ersten Takte vorübergehen, schoben dann den linken Fuß etwas vor und zogen ihn wieder zurück auf gleicher Höhe mit dem rechten. Hierbei erhoben sie beide Füße ein wenig, sodaß sie einen kleinen Sprung machten, und ließen sich am Ende des vierten Tempos wieder herunter. Da man diese Handlung in einer halben Note ausführte, so nannte man sie Halbtakt-Reverenz. — Caroso bemerkt, daß diese Reverenz auch im Beginn so gemacht wurde, wie es eben von der Takt-Reverenz gesagt worden (nämlich, daß man im Anfang während der beiden ersten Takte nicht still stand), und daß dies hübscher und besser sei.

Die ernste und die einfache Continenz (Continenza grave et minima). Nachdem man mit der

ernsten Reverenz in vier Takten fertig geworden, glitt man mit dem linken Fuß etwa vier Zoll nach der linken Seite und fügte den rechten Fuß zum linken (brachte ihn dem linken parallel). — Eine größere Anmuth zeigte man aber, wenn man die Ferse des rechten Fußes bis gegen die Mitte des linken zog. Indem man diese Bewegung ausführte, hatte man sich mit Grazie zu neigen und wieder zu erheben, wie bei der ernsten Reverenz, und sich schließlich ein wenig zu brüsten. Dies pflegte man dadurch zu bewerkstelligen, daß man sich gegen die Seite, nach welcher die Continenz endigte, aufrichtete und in die Brust warf. Es heißt ausdrücklich bei den alten Meistern: „Man hüte sich es zu machen, wie Manche pflegen, welche es unterlassen sich zu brüsten, sich zu neigen und zu erheben, und mit gleichen Füßen stehen bleiben. Diese Gewohnheit ist so unhöflich und lächerlich, daß sie bald in Vergessenheit gerathen wird, und Jedermann sie vermeiden muß.“

Die zweite Continenz, die einfache genannt, wurde mit allen ihren Bewegungen in der halben Zeit wie die erste ausgeführt, indem auf sie nur zwei Takte kamen.

Die ernste und die gewöhnliche oder kleine Puntate (Puntata grave et minima). Die ernste Puntate wurde in der Cascarde in zwei Tempi ausgeführt, indem man im ersten den linken Fuß so nach vorne stieß, daß er mit seiner Ferse fast über die Spitze des rechten hinauskam, und etwa vier bis fünf Zoll

von ihm entfernt blieb, wobei man sich stolz aufrichtete. Nachdem man ein wenig still gehalten, als sei eine Pause eingetreten, bewegte man in der Mitte des zweiten Tempo den rechten Fuß ebenfalls, um ihn auf der Höhe des linken mit diesem zu vereinigen. Mit dem Körper ließ man sich indeß etwas herab und verbeugte sich mit Grazie, wie es in der Regel bei der ernsten Reverenz gelehrt wurde.

Die gewöhnliche, von Andern die kleine Puntate genannt, machte man in derselben Weise, nur mit dem Unterschied, daß jene in zwei Tempi, diese aber in einem ausgeführt wurde, ferner daß in jener eine Verbeugung vorkam, wenn man den rechten Fuß zum linken fügte, während in dieser das Letztere schnell und ohne daß man sich herabließ geschah.

Die ernsten Schritte in den Balleten wurden alle in einem Tempo gemacht, und zwar durch Bewegung des linken Fußes und Hervorschieben desselben, wie bei der ernsten Puntate. Der rechte Fuß führte dann ganz dasselbe aus. Dabei mußten die Fußspitzen wohl gerichtet sein und die Knie gestreckt gehalten werden. Immer aber pflegte man Alles graziös und leicht mit dem Körper zu begleiten und sich nach jedem Schritt wieder stolz emporzurichten.

Wir hoffen, der Leser wird an diesen Beispielen genug haben, um sich einen Begriff von der altitalienischen Schule und ihren bis zur Peinlichkeit minutiösen Regeln und Tanzschritten zu machen. Besonders be-

rühmte Namen damals üblicher Tänze waren die Giga, die Gagliarda und der Passamezzo, die beiden ersten von fröhlichem Charakter, der letztere aber von langsamer Bewegung und so genannt, weil dabei halb (mezzo) so viel Pas (passi) gebraucht wurden, als in der Gagliarda *).

Obgleich uns die beiden Tänzer Chirampinus und Chiappinus über die sicilianischen, romanischen und venetianischen Tänze förmliche Kataloge hinterlassen haben, es also keineswegs an Stoff zu einer vollständigen Geschichte der italienischen Tanzkunst mangelt, so wollen wir uns doch damit begnügen, nur diejenigen Tänze zu beschreiben, die auch im Auslande Ansehen und Berühmtheit erlangt haben.

Schon früh, und zwar in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, also um dieselbe Zeit, in der in Deutschland der St. Veitstanz um sich griff, finden wir in Italien den Glauben an den Biß einer giftigen Spinne verbreitet, der in seinen Folgen einen Paroxismus erzeugen sollte, in welchem der Kranke zum Tanz gezwungen werde. Unter dem Namen Tarantismus verbreitete sich diese Krankheit über die Grenzen von Apulien und wurde bald in Italien allgemein, und als im 17. Jahrhundert in Deutschland die Raserei des Veitstanzes längst erloschen war, erreichte der Tarantismus in Italien seine größte Höhe. Es waren nicht

*) Ueber die Gagliarda vergl. S. 70.

nur die Eingeborenen dieses Landes, die von dieser Krankheit ergriffen wurden, auch Fremde aller Farben und jeder Herkunft, Neger, Zigeuner, Spanier und Albaneser, sah man von ihr befallen werden. Nur die Musik brachte den Kranken Hülfe, und zwar eine eigene Art derselben, die auf die Italiener einen so tiefen Eindruck gemacht haben muß, da sie noch gegenwärtig, nachdem die Krankheit und der Glaube daran längst verschwunden ist, die Tarantella als eine eigenthümliche Tanzmusik mit immer rascher werdendem Zeitmaß beibehalten haben. Es gab sechs verschiedene Arten von Tarantellen, die je nach der Aeußerung der Krankheit in Anwendung gebracht wurden. Die Namen derselben sind bekannt, leider läßt sich aber über die Musik keine weitere Auskunft geben, da nur kleine Bruchstücke von Liedern und sehr wenige Tarantellen aufbewahrt sind, die aus dem Anfang des 17. oder höchstens dem Ende des 16. Jahrhunderts herrühren.

## Tarantella.

**Primus modus Tarantellae (Rom 1654).**






Die heutige, besonders im Tarentinischen und in *Neapel beliebte* Tarantella wird von zwei Personen

nach einer im $^6/_8$ Takt geschriebenen, außerordentlich muntern Melodie getanzt. Es liegt eine Art hinreißender, bacchantischer Wuth in den Rhythmen dieser Tanzweise, die häufig nur von Gesang unter Begleitung von Tambourin und Castagnetten, ausgeführt wird. Die Tänzer treten, indem sie eine Weile auf einem Flecke einander gegenüberstehend trippeln, eigentlich nur den Takt, wenden sich dann, wechseln die Plätze, und suchen einander in immer neuen Touren und Tanzsprüngen zu übertreffen. In Neapel wird dieser Tanz häufig mit einer Rapidität getanzt, die den Tänzer als einen vom Dämon des Tanzes besessenen Satyr erscheinen läßt. Wenn man glaubt, daß alle seine Künste und Kräfte erschöpft seien, so schnellt und wirbelt er sich auf's Neue in den Tanz, als gälte es jetzt erst zu beginnen. Der Sicilianer hingegen drückt in demselben weniger die leidenschaftliche Glut des Südländers aus, als eine Freude an rhythmischem Dahingleiten auf den Wellen der Musik. Es ist bei ihm mehr ein zärtliches als lüsternes Sichaufsuchen und Vermeiden, eine tändelnde Schaukelbewegung, so leicht und spielend, wie das Spiel zweier Schmetterlinge.

Ein anderer Tanz, bei dem der ganze Körper in gleichen Anspruch genommen wird, ja in dem die Arme fast mehr tanzen als die Beine, ist der Saltarello. Er ist ein Volkstanz der Römer, der nach einer ganz eigenen Melodie im $^2/_4$ Takt rasch und hüpfend, mit immer wachsender Schnelligkeit, ausgeführt wird. Ge-

wöhnlich tritt dazu nur ein Paar an, von dem die Tänzerin fortwährend die Schürze hält, während der Tänzer die Guitarre spielt. Die Bewegungen sind unendlich mannigfach, aber doch von gewissen Gesetzen geleitet, und die natürliche Grazie des römischen Volks giebt ihnen einen hohen Reiz.

Der Siciliano ist ein Nationaltanz, den die Landleute in Sicilien nach einer langsamen im $^6/_8$ Takt geschriebenen Melodie zu tanzen pflegen. Die Eigenthümlichkeit der Musik beruht darin, daß von den drei ersten Achteln der ersten Hälfte des Taktes das erste Achtel einen Punkt neben sich hat und an das folgende kürzere gebunden ist, und daß in der zweiten Hälfte des Taktes seltener Achtel, sondern mehrentheils Viertel mit zwei nachfolgenden Sechszehnteln vorkommen.

Die Forlane ist ein heiterer Tanz der Venetianer, der aus Friaul stammt, und besonders bei den Gondeliers beliebt ist. Die Musik, die im $^6/_8$ Takt rasch und lebhaft vorgetragen wird, ist jedoch wie der Tanz ohne besondere charakteristische Eigenthümlichkeit.

---

## Drittes Kapitel.

Geschichte der Tanzkunst in Spanien.

Schon nach den ersten Andeutungen der Geschichte und Sage war der Tanz in Spanien eine Lieblingsbelustigung der Bewohner dieses Landes, und er ist auch bis auf den heutigen Tag, wie die Musik in Italien, eine Leidenschaft der ganzen Bevölkerung geblieben. Die Schilderungen, welche römische Schriftsteller von der Kunst der gaditanischen Tänzerinnen entwerfen, begünstigen die Annahme, daß die spanischen Tänze schon damals in ähnlicher Art wie der heutige Fandango und Bolero mit lebhaften Bewegungen und Gestikulationen verbunden gewesen und zum Schall der Castagnetten, diesem nothwendigen Requisit fast aller südlichen Tänze, ausgeführt worden seien.

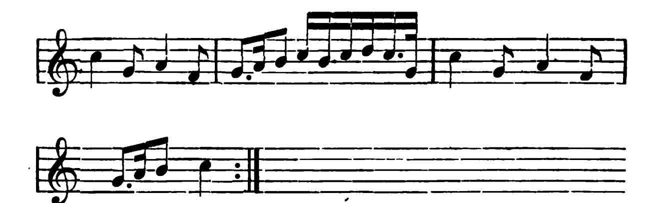
Die Tänze der Basken, die nach den Forschungen Wilhelm von Humboldt's die Urbewohner Spaniens *gewesen sein* sollen, beschreibt der cantabrische Gelehrte

J. J. de Iztueta in dem in baskischer Sprache geschriebenen Buch: „Geschichte der alten Guipuzcoanischen Tänze, und Regeln, um sie gut auszuführen und in Versen zu singen“ (San Sebastian 1824), auf's Genaueste. Er schildert 36 verschiedene Tänze mit ihren eigenthümlichen Ceremonien, darunter den Pordon dantza oder Lanzentanz, der am Tage des heiligen Johannes von Tolosa von Männern mit Stangen und Stäben bewaffnet ausgeführt wurde, zur Erinnerung an die Schlacht von Beotibar, welche die Guipuzcoaner gegen die Navarresen gewannen. Die Schönheit der zu diesem Tanz gehörigen basko-spanischen Melodie hat uns veranlaßt, dieselbe hier mitzutheilen.

## Pordon dantza.







Alle diese Tänze, meist reihenweise ausgeführt, werden von Gesang und lebhaften Gesticulationen begleitet, und jeder einzelne Tanz hat seine eigenthümliche Bedeutung, größtentheils mit Bezug auf die Sitten und Thaten der alten Cantabrier. Der wichtigste und volksthümlichste Nationaltanz der Basken ist unter dem Namen des Saut basque bekannt. Obgleich jede der vier baskischen Provinzen eine eigenthümliche und von der andern abweichende Weise dieses Tanzes hat, so läßt sich doch in Melodie und Ausführung eine gemeinschaftliche Grundform nicht verkennen. Dieselbe giebt uns in ihrem lebhaften Colorit, sowie in ihrem markigen und accentuirten Rhythmus ein treffendes Bild baskischer Charaktereigenthümlichkeit.

## Saut basque.




1º
2º

Durch die Herrschaft der Mauren in Spanien erhielten die Tanzmelodien eine orientalische Färbung und haben die Volksweisen in Altcastilien und Galizien wenig Eigenthümliches, so sind sie in Mittel- und Südspanien desto origineller. Eine irrige Ansicht einheimischer Schriftsteller ist es, der Maurenherrschaft keinen Einfluß auf die Entwickelung der spanischen Tänze einräumen zu wollen. Wenn auch die Meinung, nach der die üppigen Tänze in Spanien von den erobernden Arabern dahin gebracht worden seien, dadurch widerlegt wird, daß die Frauen von Cadix, dem alten Gades, schon unter den ersten römischen Kaisern wegen ihrer sinnlichen Tänze berühmt waren, so ist es doch jedenfalls merkwürdig, daß die Tänze, wie sie noch heute in Spanien zur Ausführung kommen, als die abgeschwächte, decentere Form eines ursprünglich afrikanischen Tanzes erscheinen, der unter dem Namen Chika*) noch ge-

*) Die Schwarzen führten ihren Nationaltanz auch auf den Antillen und in Westindien ein, wo er noch zu Anfang dieses Jahrhunderts bei keiner religiösen Festlichkeit, die mit pomphafter Prozession und Umzug durch die Straßen verbunden war, fehlen durfte. Die Nonnen zeigten sich am Weihnachtsheiligenabend dem Publikum hinter den Gittern ihrer Klöster und drückten in den wollüstigen Bewegungen der Chika ihre Freude über die Geburt des Gottessohnes aus.

Was den Tanz selbst betrifft, so wird derselbe nach einer ganz eigenthümlichen Melodie in ungemein schnellem Tempo ausgeführt. Die Tänzerin hält das Ende eines Taschentuchs oder die beiden Seiten ihrer Schürze, und eine besondere Kunst-

genwärtig bei allen Negerstämmen, besonders aber bei den Congos, beliebt ist. Aus der Zeit der erobernden Araber stammt auch die Moriska*), ein maurischer Tanz mit Capriolen und seltsamen Luftsprüngen, der

fertigkeit ist es, wenn sie ihre Hüften und Schenkel in einem wellenförmigen Schwanken zu erhalten vermag, während der übrige Körper unbeweglich bleibt. Ein Tänzer nähert sich ihr durch einen Sprung, fliegt auf sie zu, zieht sich zurück, kommt wieder und scheint sie zu beschwören, den Bewegungen ihres Herzens nachzugeben, die sie mit so vieler Kraft empfindet. Wenn die Chika in der ausdrucksvollsten Weise getanzt wird, so liegt in den Geberden und Bewegungen der Tänzer eine Wollust, die man leichter begreifen als beschreiben kann. Es ist ein Kampf, in dem alle Wendungen der Liebe, und alle Mittel, um zum Siege zu gelangen, in Thätigkeit gesetzt werden.

*) Ueber seinen Ursprung sind die Meinungen getheilt, da ihn Einige von den Mauren, Andere von den Griechen herleiten. Es ist ungewiß, auf welche Weise er sich über das Abendland verbreitete; genug, seit den Kämpfen der Christen und Mauren nannte man ihn Moreska, und es scheint, daß er überall da noch im Gebrauch ist, wo die Völker an Traditionen von dem alten weltgeschichtlichen Riesenkampfe zwischen Christ und Heide, Europa und Asien reich sind, wie in Griechenland und Corsika, bei den Albanesen, Serben, Montenegrinern, Spaniern und andern Nationen. In Corsika hat er immer die Eigenheit eines kreuzritterlichen Charakters bewahrt, weil er stets einen Kampf gegen die Sarazenen darstellt, sei es die Befreiung von Jerusalem, die Eroberung von Granada, oder die Einnahme der corsischen Städte Aleria und Mariana durch Hugo Graf Colonna. Dadurch hat die Moreska einen profan-religiösen Charakter, wie manche feierliche Tänze der Alten, und durch ihre geschichtliche Vorstellung ein merkwürdiges nationales Gepräge erhalten. (Vergl. die Abbild. z. sechsten Kapitel.)

sich schon früh (in England seit der glänzenden Regierung Eduard's III. im 14. Jahrhundert) aus Spanien in das übrige Europa verbreitete und zu den beliebtesten Volksvergnügungen damaliger Zeit gehörte.

Aus den asturischen Bergen stieg die alte Lieblingssitte von Neuem in die wiedereroberten Provinzen, um hier in den mittlern Jahrhunderten ihre weitere Ausbildung zu erhalten. Auf letztere übten wahrscheinlich die Minstrels und Joglares *) bedeutenden Einfluß, da die Abfassung von Tanzliedern (baladas und dansas) ganz besonders in ihr Kunstbereich fiel. Daß diese umherziehenden Künstler außer dem Singen und Spielen auf musikalischen Instrumenten sich auch auf das Tanzen legten, sehen wir aus dem alten spanischen Ritterroman Tirante el Blanco **).

Zu den älteren, schon im Mittelalter üblichen Tän-

---

*) Minstrels, Joglares oder Jongleurs nannte man im Mittelalter diejenigen Dichter und Spielleute, welche um Lohn sangen, oder Poesie und Musik als Gewerbe betrieben. Sie waren die eigentlichen Träger der Volkspoesie, die ehedem eines großen Ansehens genossen, später aber, seit den Zeiten der Elisabeth in England, als „Vagabunden, Bettler und Schelme" behandelt wurden und demgemäß ihren Untergang fanden.

**) Los cinquo Libros de Tirante el Blanco de Roca Salada. Valadol. 1511. fol. Cap. XIV. Lib. 2. Despues que las Mesas fueron Alçadas vinieron los Ministriles y delante del Rey, y de la Reyna dançaron un rato: y despues truxeron colation.

zen gehören die Gibadina und Allemanda, letztere aus Deutschland stammend und beides Tänze, deren Aufhören Lope de Vega, ein großer Freund des Tanzes, in seinem Roman „Dorothea“ lebhaft bedauert, von denen er sagt, sie seien so ganz in Vergessenheit gerathen, daß man nicht einmal mehr wisse, wie sie beschaffen gewesen; ferner der Turdion, der Piedegibao, die Madama Orliens, der Rey Don Alonso el Bueno, nach der ihn begleitenden Romanze so genannt, und die Pavana oder Pavane, ein ernsthaft feierlicher Tanz, der vorzugsweise der „Große Tanz“ hieß. Fürsten tanzten ihn in ihren Galamänteln, die Ritter mit Mantel und Degen, Magistratspersonen in der Robe, Damen mit langen, nachschleifenden Schleppkleidern. Man ahmte dabei den radschlagenden Prunkpfau (pavo), oder die kalekutische Henne (span. pava) nach, woher der Name entstanden sein soll. Es ist indeß auch möglich, daß dieser Tanz ursprünglich aus Padua stammt, und sein Name eine Korruption von „Paduana“ ist. Ein Tanz dieses Namens (saltatio paduana) kommt schon in einem alten Schriftsteller vor, der von Rabelais (Vol. V. c. 30) citirt wird. Bei Shakspeare und seinen Zeitgenossen wird dieser Tanz häufig erwähnt; so in John Ford's „T'is Pity she's a Whore“ 1633: „Ich habe einen Esel und ein Maulthier den spanischen Pavin mit mehr Anmuth traben sehen.“ — In Deutschland, wo die Pavane wie im übrigen Europa lange Zeit Modetanz war, nannte man sie ebenfalls „Paduane“,

und tanzte sie meist in Verbindung mit der Gaillarde, deren leichtere Musik gewissermaßen eine Variation des vorhergehenden Themas bildete.*) Wie sich die Erinnerung an sie noch lange nach ihrem Verschwinden von den Bällen zu erhalten vermochte, und wie die in ihr vorkommenden Tanzschritte später sprichwörtlich angewandt wurden bei Personen, die sich in einem gespreizten, affektirten Gang gefielen, ersehen wir u. A. auch aus einer Stelle im alten Hamlet von Eckhof, in welcher der Prinz die Schauspieler ermahnt, fein natürlich und nicht in gravitätischen „spanischen Pfauentritten" einherzuschreiten.

Im Allgemeinen unterschied man Bayles und Danzas, von denen jene mit Bewegungen der Arme und Hände verbunden waren, diese nicht. Schon in den ersten rohen Versuchen des Dramas spielte der Tanz eine Rolle in Spanien; wie er namentlich bei den Darstellungen in den Kirchen einen wesentlichen Bestandtheil bildete. Zu den Feierlichkeiten, durch welche das Frohnleichnamsfest verherrlicht wurde, gehörten als unumgängliches Erforderniß außer den Autos (Dramen geist-

*) Das Schema beider Tänze findet sich in Thoinot Arbeau's Orchesographie. — Siehe J. Hawkin's Geschichte der Musik, Pellicer z. Don Quixote, (in Ideler's Ausgabe, Th. VI. p. 275) und die Shakspeare-Erklärer im 5. Band der Baseler Ausgabe p. 376. Mit welchen Angaben auch das Dictionnaire des Arts et des Sciences der franz. Akademie und Furetiere übereinstimmen.

lichen Inhalts) auch Tänze, deren nach den Municipalgesetzen der Stadt Carrion de los Condes von 1568 jedesmal mindestens zwei stattfinden sollten. Der Cardinal Ximenes wird als derjenige bezeichnet, der in der Kathedralkirche zu Toledo die alte Gewohnheit bei den Messen der Mozaraber wiederherstellte, nach welcher man während des Gottesdienstes im Chor tanzte. Die Sitte, in der Kirche an hohen Festen zu tanzen, hat sich bis heute, also mehr als dreihundert Jahre hindurch, in Spanien zu erhalten vermocht. Noch gegenwärtig wird in der Kathedrale von Sevilla während der Ottave del Corpus jeden Abend ein Ballet vor dem Hochaltare aufgeführt. Die Tänzer dabei sind Knaben von 12 bis 17 Jahren in reicher altspanischer Tracht. Die Bewegungen sind ernst und gehalten. Der Idee nach soll der Aufführung der Tanz David's um die Bundeslade zum Grunde liegen. Auf keinen der Anwesenden, selbst nicht auf Fremde, macht dieses irgendwie den Eindruck des Ungehörigen. Der Tanz ist oder kann wenigstens eine Kunst sein, die sich ebenso wie Musik und Malerei zu den ernstesten Zwecken verwenden läßt. Oft ist man nur so lange erstaunt und geneigt, sein Gefühl für verletzt zu erklären, bis man das Ungewöhnliche selbst gesehen hat.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts kamen viele neue Tänze auf, die wegen ihrer freieren Bewegungen und üppigen Stellungen anstößig gefunden wurden, bei der *großen Menge* aber so vielen Beifall fanden, daß sie

die älteren sittsamen fast ganz in Vergessenheit zurückdrängten. Die Schriftsteller dieser Zeit sind voll von Klagen über die Lascivität des Zapateado, Polvillo, Canario, Güineo, Hermano Bartolo, Juan Redondo, der Pipironda, Japona, Perra Mora, Gorrona u. s. w., vor Allem aber der Gallarda. Von ihr sagt ein deutscher Schriftsteller, Johann Prätorius, in einem 1668 zu Leipzig gedruckten Buche über den Blocksberg, daß sie vom Teufel erfunden worden. Es heißt daselbst: „Von der neuen Gallairdischen Volta, einem welschen Tanze, wo man einander an schamigen Orten fasset und wie ein getriebener Topf herumhaspelt und wirbelt, und welcher durch die Zauberer aus Italien und Frankreich ist gebracht worden, mag man auch wol sagen, daß zudem, daß solcher Wirbeltanz voller schändlicher unflätiger Geberden und unzüchtiger Bewegungen ist, er auch das Unglück auf sich trage, daß unzählig viel Morde und Mißgeburten daraus entstehen. Welches wahrlich bei einer wohlbestellten Polizei ist wahrzunehmen und auf's allerschärfste zu verbieten. Und dieweil die Stadt Genf fürnehmlich das Tanzen hasset*), so hat der Satan eine junge Tochter von Genf gelehrt, alle die tanzend und springend zu machen, die sie mit

*) Von den orthodoxen Genfern, die allem Tanz abhold waren, sagt der Satiriker Fischart, podagr. 1577: „Den *Podagramischen* dörfen die Genfer das Gaillartdantzen vnd die *Fueszzwizernde* Capricolischen Gaissprüng nicht verbieten“.

einer eisernen Gerte oder Ruthe, welche der Teufel ihr gegeben gehabt, möchte berühren. Auch hat sie der Richter gespottet, und gesagt, sie werden sie nicht mögen umbringen; hat deßhalb der Uebelthat nie keine Reue gehabt.“ *)

Ebenso heftig entladet sich der Zorn der Schriftsteller auf die Zarabanda, die Chacona und den Escarraman, drei besonders beliebte, aber auch vor Allem üppige Tänze, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf allen Bühnen Fuß gefaßt hatten und es vornehmlich waren, die das Verdammungsurtheil der strengen Sittenrichter auf die theatralischen Vorstellungen lenkten. Besonders provocativ muß die Sarabande gewesen sein, die ungefähr seit 1588 bekannt wurde und ihren Namen von „einem Teufel von Weibe“ in Sevilla oder Guayaquil an der Westküste von Südamerika haben soll. Der Pater Mariana ließ sich angelegen sein, sie in einem eigenen Kapitel seines Buchs „De Spectaculis“ zu bekämpfen, indem er ihr vor-

*) Die Galliarde (ital. Gagliarda, span. Gallarda), ein altitalienischer Tanz von ausgelassen lustigem Charakter, dessen Musik gewöhnlich in einer Tripel-Taktart (3/8 oder 3/4), zuweilen jedoch auch in einem geraden Takt (2/4 oder 4/4) gesetzt war, wurde mit fünf Schritten getanzt —

Zu der schnellen Musik des Instruments
. . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Mit hoher Wendung und Sprüngen in die Luft,
Welche mit den fröhlichen Tönen schön übereinstimmten.

wirft, mehr Unheil angerichtet zu haben, als die Pest. Nach einer im Jahre 1603 gedruckten Schrift: „Höchst ergötzlicher Bericht von dem Leben und Tode der seligen Frau des Anton Pintado (Name eines andern Tanzes), wie sie aus der Hauptstadt verbannt wurde und vor Betrübniß darüber starb, und von den Vermächtnissen, welche sie an die ihres Schlags und ihrer Kameradschaft hinterließ", ward sogar ein Verbot wider sie erlassen, das indessen wenig Erfolg gehabt zu haben scheint, denn noch zur Zeit Karl's II. sah sie die Gräfin d'Aulnoy auf dem Theater von San-Sebastian.*) Sie wurde damals wie es scheint nur von Weibern getanzt, die Chacone dagegen paarweise und von Personen beiderlei Geschlechts. Letztere soll, wie schon ihr Name sagt, durch einen Blinden (ceccone) erfunden sein.

Da die meisten dieser Tänze so frei und ausgelassen waren, so sagten Einige, der Teufel habe sie alle erfunden. Welche Meinung aber auch Einzelne über die Tänze gehegt haben mögen, gewiß ist, daß sie großen Anstoß verursachten, und 1621 sich auf der Bühne nur durch kräftige Aeußerungen des Volkswillens gegen den

---

*) Die Sarabande muß in Frankreich durch die Bearbeitung dortiger Tänzer wohl mit der Zeit ihre ursprüngliche Form eingebüßt und einen edleren und ernsteren Charakter angenommen haben, denn wir finden sie in Feuillet's Choregraphie (1700) als einen heroischen Tanz beschrieben, der mit Grandezza unter Castagnettenbegleitung von einem Tänzer oder einer Tänzerin ausgeführt wurde.

der Regierung behaupteten. Auch wurden sie eine zeitlang beschränkt und gemildert, keiner aber gänzlich verbannt, mit Ausnahme der zügellosen Sarabande; denn das Publikum meinte, die Tänze seien das eigentliche Salz der Schauspiele und ohne sie sei die Bühne nichts werth.

In der angeführten Schrift über die Sarabande ist noch von vielen andern verwandten Tänzen die Rede, die ihren Namen meist von den Anfangsworten der Lieder führten, zu denen sie getanzt wurden. Sie wurden in der Regel mit Begleitung der Guitarre, zu Zeiten aber auch der Flöte und Harfe, gesungen; einige Tänzerinnen sollen die Geschicklichkeit besessen haben, zu gleicher Zeit zu tanzen und zu singen.

Dieselbe Klage, die Lope de Vega in Betreff der ältern Tanzweisen führt, daß dieselben vergessen seien und man die Art und Weise, wie sie getanzt wurden, nicht mehr wissen, wird zwei Jahrhunderte später von einem eifrigen Vertheidiger der spanischen Nationalsitten wiederholt, in Bezug auf die Sarabande, die Chacone, den Escarraman und den Zorongo. Der letzte, dessen einfache aber lebhafte Pas zuweilen mit Händeklatschen accompagnirt wurden, hat seinen Namen mit einem bebänderten Kopfputz der Damen gemein. Wir sind daher nicht im Stande, eine genauere Beschreibung dieser von den ältern spanischen Schriftstellern so oft genannten Tänze zu geben; so viel läßt sich indessen aus einzelnen Andeutungen entnehmen, daß sie im Wesentlichen nach dem nämlichen Typus

gebildet waren, welcher der Jota, dem Bolero, dem Fandango und andern zu Grunde liegt, freilich aber mehr Ausgelassenheit zeigten.

Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, als sich in Folge der Prachtliebe Philipp's IV. der äußere Glanz bei den dramatischen Vorstellungen bedeutend vermehrte, dehnten sich die Tänze oft in bunten Verschlingungen und in mannigfaltiger Action zu größern Ballets aus. Von solchen pomphaften Aufzügen wurden die einfachern Nationaltänze in den Hintergrund gedrängt und allmälig von den Bühnen vertrieben. Es scheint, daß um den Anfang des 18. Jahrhunderts die Sarabande, die Chacone und ihre Sippschaft fast ganz in Vergessenheit gerathen waren; ihre Namen kommen fortan immer seltener vor. Eine analoge, nur minder freie und ausgelassene Form des Tanzes aber lebte indessen unter den Landbewohnern fort und empfing hier ihre Ausbildung, bis sie an die Stelle ihrer Vorgängerinnen auf die Bühne trat. Einheimische Schriftsteller behaupten, daß die Seguidillas (ein Ausdruck, der zugleich den Tanz und das Lied, zu welchem er ausgeführt wird, bezeichnet), in der Weise, wie man sie noch heute kennt, im Beginn des vorigen Jahrhunderts in der Mancha entstanden seien; der Name freilich ist bedeutend älter und kommt schon im „Don Quixote" vor (Cap. XXXVIII). *) Die Musik ist ein sehr lebhafter

*) *Seguidillas* sagt nichts als „Fortsetzung", da die Arie

Dreivierteltakt, die Singstrophe (copla) darf nur vier Verse haben, und hat einen Kehrreim (refrain); als erläuterndes Beispiel mag hier ein von Paul Heyse übersetztes Seguidillenliedchen folgen:

Und muß ich Eine freien,
Eine Kleine will ich;
Denn unter Uebeln wählt man
Das kleinste billig.
  Doch wie viel Elend
  Die Kleinigheit mich kostet,
  Das weiß der Henker!

Diese Seguidillas nun sind als die Wurzel der meisten jener Nationaltänze anzusehen, die noch gegenwärtig bei allen nicht von blinder Verehrung des Fremden geblendeten Spaniern beliebt sind und auch im Auslande Berühmtheit gewonnen haben. Eine Schilderung dieses Tanzes würde daher zugleich ein Bild der andern, die mit geringen Modifikationen dasselbe, wie der Fandango, Bolero u. s. w., darstellen.

---

der Seguidillas dieselbe ist, wie die des Bolero, fortgesetzt durch die Stimme und gefolgt von einer Präludie des begleitenden Instruments. — Aehnliche Verse (die fast immer beim Seguidillentanze während des Gesanges improvisirt werden), lauten:

Die Manchega zu singen — Bedarf es der Glut — Wer die nicht besitzt, der gehe zum Teufel — Manchega lebe, sein Gesang — Voller Anmuth und voll Würze!

Hörst Du die Glöcklein — Zu meinem Begräbniß — So laß mich nicht beerdigen — Ohne mich nochmals zu sehen — Denn es ist darauf zu wetten — Daß mit einem einz'gen Blicke — Du zum Leben mich erweckst.

Ueber Anordnung und Verlauf des Seguidillentanzes möge Folgendes dienen. Während die Guitarre präludirt, stellen sich die Tänzerpaare, am besten in der anmuthigen Tracht des Majo und der Maja, in zwei Reihen gegenüber, und drei bis vier Schritte entfernt von einander auf; sodann wird, indeß die Tänzer noch unbeweglich stehen, der erste Vers der Copla gesungen; die Stimme schweigt wieder; die Guitarre beginnt die eigentliche Tanzmelodie zu spielen und nun erst, beim vierten Takt, hebt zugleich das Lied der Seguidilla, der Schall der Castagnetten und der Tanz mit seinen schwebenden Pas, dem graziösen Entgegenfliegen und Zurückeilen, jener reizenden Darstellung der Liebesfreuden, an. Die Pas sind ein eigenthümliches Gemisch von Schritten des Fandango, der Jota und lärmender Taconeos (wiederholtes Gegeneinanderschlagen der Absätze). Mit dem neunten Takt ist die erste Abtheilung zu Ende und es tritt eine kurze, nur mit leisen Klängen der Guitarre ausgefüllte Pause ein. In der zweiten Abtheilung werden die Plätze gewechselt, ohne daß die Tänzer sich dabei die Hände reichen, und zwar mit einer Promenade voll ernster Würde, die auffallend gegen die ausgelassene Lustigkeit des übrigen Tanzes absticht. Darauf wiederholt sich die erste Abtheilung mit einigen Variationen in den Pas und Stellungen, und am Schluß derselben werden wieder die anfänglichen Plätze eingenommen; mit dem neunten Takt des dritten und letzten Theils endlich verstummen plötzlich Musik und Lied und es ist

eine Hauptregel, daß die Tänzer unbeweglich in der Stellung verharren, in welcher sie die letzte Note der Musik überrascht; wird diese Position gut gewählt, so rühmt man, es sei bien parado.

Aus ihrer Heimat, der Mancha, verbreiteten sich die Seguidillas in Kurzem über alle spanische Provinzen. Eigentlich nur Modifikation dieses Tanzes und zum Theil ihm so ähnlich, daß schon ein geübter Blick erforderlich, um ihn davon zu unterscheiden, ist denn auch der Fandango, mit langsamer Bewegung im $^6/_8$ Takt. Er wird von zwei Personen getanzt, die ihre Schritte unter Castagnettenbegleitung ausführen. Der Schall derselben und die Bewegungen der Füße, der Arme und des ganzen Körpers müssen der Musik mit der größten Genauigkeit folgen. Alles im Fandango ist Leben und Action. Der Charakter des Tanzes ist anfangs sanft, zärtlich und hingebend, dann steigert er sich allmälig bis zum Extrem südlicher Leidenschaft. Und hierin liegt eben sein Reiz, denn die Pas sind höchst einfach und kunstlos. Früher tanzten ihn hochgestellte Personen mit Würde und Förmlichkeit, und nach den Regeln, die das Theater für diesen Tanz vorschreibt, bis er allgemeiner wurde und in die untern Klassen hinabstieg, wo er mit mehr Ungezwungenheit und mit extravagantern Bewegungen exekutirt wird. Eine Anekdote, die Bourgoing erzählt, und nach der man das Ballet „Der Prozeß des Fandango“ componirt hat, verdient ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit wegen

von uns hier mitgetheilt zu werden. Der römische Hof, unwillig, daß der gottlose Fandango noch in einem, wegen Reinigkeit des Glaubens so bekannten Lande nicht abgeschafft sei, beschloß ihn förmlich in den Bann zu thun. Ein Consistorium versammelt sich; der Prozeß des Fandango wird in den Weg Rechtens eingeleitet; schon ist es so weit, daß ihm der Bannfluch zuerkannt werden soll, als einer von den Richtern die vernünftige Bemerkung macht: man müsse keinen Verbrecher ungehört verurtheilen. Seine Ansicht wird vom Collegio gebilligt. Ein spanisches Tänzerpaar erscheint und entwickelt vor den versammelten Richtern die Reize des Fandango. Die Strenge der Archonten hält diesen Beweis nicht aus. Ihre finstern Gesichter erheitern sich, sie stehen von ihren Sitzen auf; ihre Knie und Arme bekommen die Jugendkraft wieder, der Saal des Consistorii wird zum Tanzsaal, Alles tanzt mit, und der Fandango wird losgesprochen.

## Fandango.




tr
tr








Allegretto.
tr
tr


tr
tr
tr
tr








tr
tr


tr
tr


tr


tr
tr
tr
p
f

Eine ähnliche Tanzweise ist die Tirana, ursprünglich aus Andalusien stammend, deren Liedchen, wie das des Polo, nur aus vier Versen besteht und des Estrivillo entbehrt, und die Jota arragonesa, welche von drei Personen ausgeführt wird. Die Copla wird in der Regel zweistimmig und im Tanze gesungen. Gewöhnlich geht sie aus H-moll und mit unbekreuztem G.

Der Bolero *), ganz so zugeschnitten wie die Seguidillas, aber mit langsamem und Menuettanze, soll um's Jahr 1780 von Don Sebastian Zerezo, einem der geschicktesten Tänzer seiner Zeit, erfunden worden sein. Der Bolero ist ein edler, bescheidener und decenterer Tanz als der Fandango, der ebenfalls von zwei Personen ausgeführt wird. Er besteht aus mehreren Abtheilungen, nämlich dem Paseo oder der Promenade, gleichsam als Einleitung oder Introduction, den Traversias oder Traversés, um die Plätze zu wechseln, welche man vor und nach der Differencias macht, wobei die Tanzschritte verändert werden, und endlich dem Finale, welches mit dem bien parado endigt. Die Musik im Bolero ist $^2/_4$ oder auch abwechselnd $^3/_4$ Takt, und muß mit großem Ausdruck und vieler Präcision vorgetragen werden.

---

*) Das Wort bolero, saltationis Hispaniae genus, stammt von dem Zeitwort volar, oder von dem span. volero, für volador, dessen Bedeutung („fliegen") wahrscheinlich deßhalb *auf den Tanz* übertragen worden ist, weil derselbe mit einer *flugähnlichen Leichtigkeit* ausgeführt werden muß.

Wenn die Boleras gesungen und von einer Guitarre begleitet werden, so nennt man sie Seguidillas Boleras. Die größte Schwierigkeit dieses Tanzes besteht darin, den Paseo aufzunehmen, der unmittelbar nach dem ersten Theil der Strophen des Gesanges kommt, in dem Vorspiel der Begleitung, welches dem Estrivillo vorangeht, einem Theil der Strophe, in der sich nicht die moralische, sondern die epigrammatische Pointe befindet.

Andere Tänze stehen außer der Reihe und vereinzelt da, wie die Cachucha, die Fanny Elßler nach der Melodie eines bekannten spanischen Volksliedes zuerst in dem Ballet „Le diable boiteux“ in Deutschland tanzte. Sie wird stets entweder von einem Herrn oder von einer Dame allein, unter Castagnettenbegleitung, ausgeführt. Die Erklärung des Namens Cachucha ist sehr unbestimmt, da man sie in keinem spanischen Wörterbuch findet. Blasis sagt, daß die Spanier dieses Wort auf eine Schöne anwenden und überhaupt auf Alles, was graziös ist. In der Sprache der andalusischen Zigeuner bedeutet es Gold. In der Poesie bezeichnet Cachucha den Theil des Köchers, in welchem Amor seine Pfeile aufbewahrt: Sagittae capsula in pharetra. Die folgenden Verse können einen Begriff geben, welche allgemeinen Gefühle die Spanier mit diesem Worte ausdrücken:

Wenn durch des Westes Hauch das Meer sich glättet,
*Cachucha mein*, dann eile her zu mir.

Doch wenn die Woge brüllt, der Südwind los sich kettet,
Dann hüte dich und komme nicht zu mir.

Die Folie d'Espagne von einfach ernstem Charakter, worin die nationale Grandezza vorherrscht; meist in einer Moll-Scala gesetzt. Die Anlage ist zweitheilig, je zu acht Takten, deren immer ein Paar einen Abschnitt bilden, in gleicher Harmonie verweilen und fast nur consonirende Intervalle enthalten. Der dreivierteltaktige Rhythmus ist normalmäßig; die beiden Hälften, wovon die erste in der Dominante cadencirt, pflegen bei den öftern Wiederholungen melismatisch verziert zu werden. Die erste Composition dieses Tanzes von Corelli entzündete die Spanier dergestalt, daß sie darüber wahre Thoren wurden. Anfangs sang und spielte man die Musik und endlich wurde auch danach getanzt. Der Tanz war sonst in Divertissements häufig, wurde aber nur von einer Person ausgeführt.

Ferner nennen wir hier noch die Seguidillas Taleadas, eine Art von Bolero mit einigen Takten der Cachucha gemischt; die Guaracha, die von einer Person, die sich selbst auf der Guitarre begleitet, im $^3/_8$ Takt mit immer schneller werdendem Tempo ausgeführt wird, den Yaleo de Xeres, die Madrilena, den Vito, den Ole oder Polo, den Chairo, die Panaderos, den Zapateado u. A. häufig in Andalusien vorkommende, aber nicht so historische Tänze, wie die vor ihnen genannten.

# Viertes Kapitel.

## Geschichte der französischen Tanzkunst.

Unter Franz I. und Heinrich II. kamen die ersten Tänze aus Italien nach Frankreich, und hier that Katharina von Medicis viel zu deren Ausbildung. Sie ließ heroische, galante, komische und allegorische Ballete aufführen, die in Frankreich denselben Beifall erhielten, den sie in ihrem Vaterlande gefunden hatten. Den Luxus und die Pracht der kleinen italienischen Höfe nach Frankreich verpflanzend, gab die Königin den französischen Damen durch eine üppige Kleidung Gelegenheit, ihre Reize den Tänzern zu zeigen. Sie fügte zu den niedrigen Tänzen (dem Branle und der Pavane) allmälig lebhaftere italienische Tänze, wie die Gagliarda und Volte, hinzu, wo dann die Cavaliere, Tänzer von Profession nachahmend, Sprünge machen mußten, und die Damen kurze Kleider trugen, damit man sehen konnte, ob sie auch den Tanzschritt hielten. Große

Tanzbelustigungen, Maskenspiele und Allegorien traten an die Stelle der Turniere, welche sich keiner großen Beliebtheit mehr erfreuten, seit in einem derselben Heinrich II. im Jahre 1559 sein Leben verlor. Die Maskeraden wurden mit Bällen in Verbindung gebracht, die aber in ihrer überladenen und geschmackwidrigen Anordnung, trotz der grenzenlosen Pracht, mit der sie veranstaltet waren, keinen sonderlichen Beifall fanden. Es wurden aus Spanien die Sarabanden eingeführt, und die Nationaltänze aller Provinzen auf den Bällen nachgeahmt; man tanzte die Passepied's*) der Nieder-Bretagner und die Bourrées**) der Auvergner (beides in den Straßen von Paris 1587 zuerst aufge-

*) Die Passepied wurde im 3/4 oder noch gewöhnlicher 3/8 Takt getanzt, und war hinsichtlich ihres Charakters der Menuet ähnlich, nur von munterer Bewegung.

**) Die Bourrée, die eigentlich aus Biscaya in Spanien stammt, war ein alter Tanz von munterem und fröhlichem Charakter. Zur Eigenthümlichkeit desselben gehört der zweitheilige gradzählige Rhythmus; sie steht nämlich immer in 4/4 oder 2/2 Takt, fängt mit 1/4 im Auftakt an und hat im zweiten Takt meistens einen fühlbaren Einschnitt. Die Bourrée besteht aus zwei Theilen von je vier oder acht Takten. Das Tempo ist nicht allzu geschwind, doch erfordert ihr Charakter immer einen leichten, heitern und gleichsam gerundeten Vortrag. Die Tanzschritte (pas de bourrée) sind kurz und munter, und wurden später auch in der Allemande, Anglaise und Ecossaise angewandt, wo man sie pas fleuret nannte. Man tanzte die Bourrée einfach und figurirt und hatte verschiedene Arten derselben, so die Bourrée d'Achille, B. de Pécour, B. de Versailles u. A.

führte Tänze), ferner die Tambourins und Rigaudons der Provenzalen, und die Gavotten*) der Bewohner der Dauphiné. Jeder dieser Tänze wurde gewöhnlich nach dem in den Provinzen üblichen Instrument ausgeführt. Auf einem Ball, den Katharina von Medicis veranstaltete, tanzten die Tänzer und Tänzerinnen in ihren verschiedenen Trachten diese Nationaltänze zur großen Belustigung des versammelten Hofes. Die Burgunder und Champagner nach dem Hautbois, die Bretagner nach der Violine, die Biskayer nach der großen baskischen Trommel, die Provenzalen nach dem Tambourin und Flageolet und die aus Poitou nach der Sackpfeife. Wie in Frankreich nicht anders als im übrigen Europa neben der Kunstdichtung eine Volksdichtung entstand, so entwickelten sich auch neben den Kunsttänzen die Tänze des Volks und hier kann das

*) Die Gavotte ist ein längst aus dem Leben geschiedener Tanz, den man vom 17. bis in das 18. Jahrhundert hinein noch in Suiten, Sonaten und Balleten gebrauchte, wie gleichzeitig und bis zu Beethoven herauf die Menuet. Corelli in seinen Sonaten, Seb. Bach in seinen französischen und englischen Suiten, Gluck im letzten Akt seiner Iphigenia in Aulis und Andere geben uns Beispiele dieser Tanzform. Nach diesen, im Verein mit den überlieferten Schilderungen aus der Zeit ihrer Blüte, müssen wir uns die Gavotte als einen lebhaft angeregten, gefälligen, aber dabei elastisch muntern und keineswegs kleinlichen, vielmehr entschieden und scharf charakterisirten Tanz vorstellen, der in dieser Frische und mannhaften Jugendlichkeit unter den neuern Tänzen keinen Ersatz, nicht einmal einen verwandten Stellvertreter erhalten hat.

15. und 16. Jahrhundert als die ungestörte und höchste Blütezeit der letzteren betrachtet werden. Diese Volkstänze, deren jede Provinz ihre besonderen hatte, müssen damals unstreitig besser gewesen sein, als die Kunsttänze der Vornehmen, die sich erst allmälig herauszubilden begannen, und die noch mit all den Absonderlichkeiten behaftet waren, die jedem Erstlingsversuche anzukleben pflegen. Die Musik war noch in ihrer Kindheit, und die harmonischen Kunstversuche, die man in jener Zeit der Mühe des Aufzeichnens werth hielt, sind Nichts



Fig. 22.

weiter als eine Reihe von ganzen Noten. Das Tempo war sehr langsam, und man war schon zufrieden, wenn ein melodischer Satz in vier bis sechs Takten sich ab-

schloß. Diese wenigen Takte, die sich immer wiederholten, wurden dann dreistimmig mit Lauten, Theorben, Bratschen und einigen Violinen ausgeführt, und nach ihnen bewegte man sich mit außerordentlicher Gravität in langsamen Schritten und einfachen Figuren auf der Bühne sowohl wie im Salon (Fig. 22).

Neben diesen profanen Tänzen spielten aber auch die heiligen Tänze in Frankreich eine bedeutende Rolle. Sie wurden mit besonderer Vorliebe gepflegt, bei allen kirchlichen Festen zur Darstellung gebracht und von Paris aus bei ihrer endlichen Abschaffung von verschiedenen Geistlichen eifrig vertheidigt. Als sie aber zu Ende des 16. Jahrhundert nicht mehr im Geschmack der Zeit waren und immer mehr verfielen, wurden sie durch einen Befehl des Pariser Parlaments vom 3. September 1667 ausdrücklich verboten. Die Beschäftigung mit ihnen hatte aber den Geistlichen Interesse für die Tanzkunst eingeflößt, und so kam denn ein Domherr von Langres auf die Idee, ein Buch über die Tänze seiner Zeit zu schreiben.

Dieses merkwürdige und seltene Buch, das erste, welches in Frankreich über die Tanzkunst erschien, giebt uns Veranlassung, einige Worte über seinen Autor zu sagen. Dieser war ein gewisser Jehan Tabourot, der Sohn von Etienne Tabourot, königl. Rath und Verwalter des Amts zu Dijon, und wurde im Jahre 1519 geboren. Von kräftiger Körperkonstitution, zeigte er

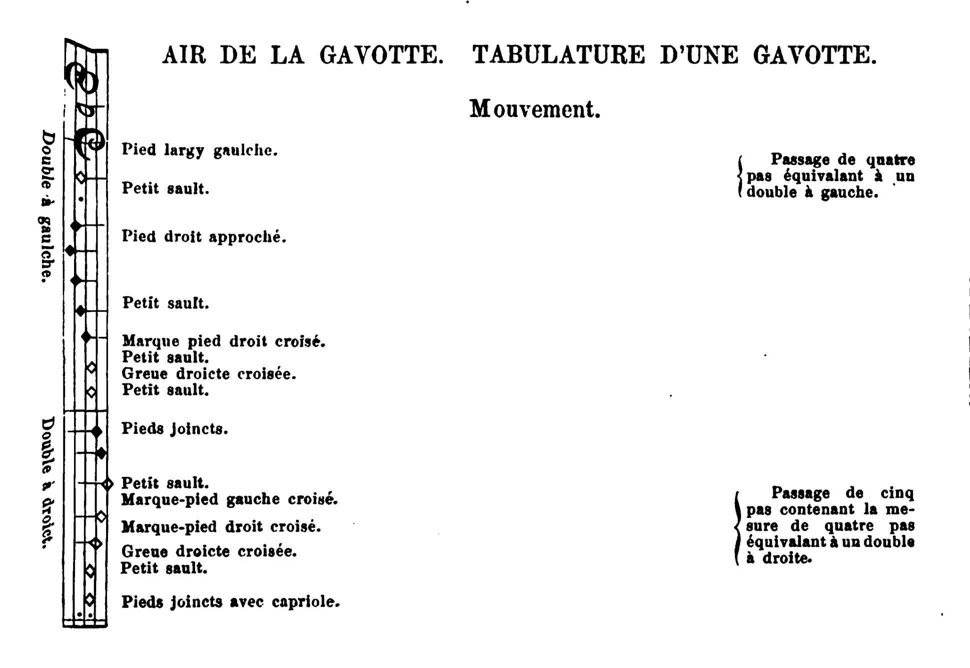
schon in seiner Kindheit eine lebhafte Neigung für Leibesübungen und eine besondere Vorliebe für den Tanz, den er in Poitiers erlernt hatte. Anfänglich dazu bestimmt, dem Vater in der Ausübung seines Amts zu folgen, mußte er diesen Plan in Folge eines Gelübdes aufgeben: in einer schweren Krankheit, die ihn an den Rand des Grabes brachte, gelobte seine Mutter, ihn der Kirche zu weihen, falls er genesen sollte. Als gehorsamer Sohn erfüllte er den Wunsch seiner Mutter und trat 1530 in einen Orden ein. Trotz seines gänzlichen Mangels an Beruf für diesen Stand, der so wenig in Uebereinstimmung mit seinem Charakter war, erlangte er doch bald einen hervorragenden Platz in der Geistlichkeit, so daß er im Jahre 1574 zum Domherrn von Langres ernannt wurde. In dieser Stellung hatte er Gelegenheit, sich neben der Ausübung seiner religiösen Pflichten, auch mit dem Studium der Gebräuche, die auf die Religion Bezug hatten, und besonders mit den kirchlichen Tänzen zu beschäftigen, die damals noch Sitte waren. Seine alte Neigung für den Tanz erwachte, und gab ihm den Gedanken ein, im Alter von 69 Jahren noch ein Werk über denselben zu veröffentlichen. Es erschien 1588 unter dem Titel: Orchesographie, oder Abhandlung in Form von Gesprächen, durch welche alle Personen die ehrbare Ausübung des Tanzes leicht erlernen können, *von* Thoinot Arbeau. Er schrieb dieses Buch,

wie er in der Vorrede sagt: „Weil er wünsche, wenn auch zu alt und schwerfällig, um sich selbst fröhlich darin zu üben, daß die ehrbaren Tänze wieder erhoben werden möchten, an Stelle der unzüchtigen und schamlosen, die man in ihrer Stelle eingeführt, zum Bedauern der achtbaren Herren und Damen von verständigem und züchtigem Urtheil".

Die Idee, die Thoinot Arbeau (Pseudonym und Anagramm seines Namens) in seiner Schrift in Anwendung brachte, die Tänze und Tanzschritte aufzuzeichnen und über jede Note der Melodie die Bewegungen und Pas des Tanzes zu schreiben, wurde später von Beauchamps vervollkommnet und von Feuillet unter dem Titel Choregraphie in ein System gebracht, welches Letzterer 1700 mit der größten Umständlichkeit und Weitschweifigkeit herausgab. So ist es möglich, sich von der Tanzkunst in Frankreich seit ihren ersten Anfängen bis auf die heutige Zeit ein genaues und deutliches Bild zu machen, und alle im Laufe von Jahrhunderten entstandenen und wieder vergessenen Tänze kennen zu lernen. Ohne Zweifel ein großer Vortheil für die Geschichtschreibung der französischen Tanzkunst und von höchstem Interesse für den Culturforscher.

Wir theilen hier die Gavotte in ihrer ältesten und einfachsten Form aus Thoinot Arbeau's Orchesographie mit.

## SPECIMEN.


AIR DE LA GAVOTTE.
TABULATURE D'UNE GAVOTTE.
Mouvement.
Pied largy gaulche.
Petit sault.
Pied droit approché.
Petit sault.
Marque pied droit croisé.
Petit sault.
Greue droicte croisée.
Petit sault.
Pieds joincts.
Petit sault.
Marque-pied gauche croisé.
Marque-pied droit croisé.
Greue droicte croisée.
Petit sault.
Pieds joincts avec capriole.
Passage de quatre pas équivalant à un double à gauche.
Passage de cinq pas contenant la mesure de quatre pas équivalant à un double à droite.
Double à gaulche.
Double à droict.

Baltazarino, genannt Beaujoyeux, einer der größten Violinspieler seiner Zeit, den der Marschall von Brisac der Königin Katharina von Medicis empfohlen hatte, und den die Königin zu ihrem Kammerdiener machte, war es, der das italienische Ballet zuerst in Paris einführte, wo es schon im Anfang des 17. Jahrhunderts durch den Italiener Ottavio Rinuncini bedeutende Verbesserungen erfuhr. Doch waren diese Ballets, in welchen die Könige und Fürsten, Prinzessinnen und Großen des Hofes tanzten, deklamirten und sangen, sowohl in ihrem überladenen und schwerfälligen Prunk, als in Hinsicht auf die eigentliche Kunst noch sehr geschmacklos. In einem derselben wurde z. B. der erste Akt mit einem Tanze von Affen und Bären, der zweite von Straußen und der dritte von Papageien geschlossen *). Nichtsdestoweniger fanden sie aber den größten Beifall bei Hofe, denn bis zum Jahr 1610 zählte man schon gegen achtzig Ballete, die zur Aufführung gelangt waren, ohne die Bälle und Maskeraden mitzurechnen. Immer aber waren diese mit Maskenzügen, theatralischen Darstellungen und opernartigem Gepränge näher

*) In einem 1662 in Stuttgart gegebenen Ballet oder „Tanz-Spiel", der sieghafte Hymen, „paradirt die verehrliche Nymphe Callisto als eine Bärin, welche von vier Jägern geführt wird und ihrer ehemaligen Gespielschaft Keuschheitslehren vorsingt". Sehr beliebt waren sogenannte „verbesserte Paris-Urtheile", in denen der zu beglückwünschenden Prinzessin jedesmal der Preis vor den drei Göttinnen ertheilt wurde.

verwandten Aufführungen mehr zum Vergnügen der Tanzenden selbst, als zur Belustigung der Schauenden bestimmt. Wir wissen aus den Memoiren Bassompierre's, wie unter Heinrich IV. fast das ganze Jahr hindurch Prinzen und vornehme Seigneurs mit ihren Damen künstliche Ballete einstudirten, um in graziöser Pracht mit einander zu wetteifern. Selbst der ernste Sully pflegte den lebhaftesten Antheil an diesen Hofvergnügungen zu nehmen und sich an Capriolen in wunderlicher Tracht auf eigene Hand zu ergötzen. Diese adeligen Lustbarkeiten dauerten noch unter Ludwig's XIII. melancholischem Einflusse fort. Auch der Cardinal Richelieu bezwang die Grandezza des kirchlichen Purpurs und des allgewaltigen Staatslenkers, um in bizarrem Aufputz durch seine Gambaden und verliebten Geberden die Aufmerksamkeit Anna d'Autriche's auf sich zu lenken, indem er in der Tracht eines Possenreißers, in grünsammetner Hose, mit Glöckchen an den Schuhen und Castagnetten in den Händen, die Sarabande vor der Königin tanzte.

Einen eigentlichen Aufschwung und eine weitere Ausbildung erhielt der Tanz in Frankreich aber erst unter Ludwig XIV. Nicht nur, daß Molière, Lully und Quinault sich mit der Composition von Hofballets beschäftigten, und hier einen für jene Zeit bedeutenden Fortschritt in Musik, Pantomime und Tanz anbahnten, — weßhalb diese Männer auch als Hauptbeförderer des theatralischen Tanzes angesehen werden müssen, — auch die eigentliche Kunst des Tanzes wurde durch die

Bemühungen Beauchamps' und Pécours um einen Schritt weiter gebracht. Der König selbst liebte den Tanz leidenschaftlich, und soll bei Beauchamps nicht weniger als zwanzig Jahre hindurch täglich Tanzunterricht genommen haben, wo er es dann wohl wagen durfte, mit den wirklichen Tanzkünstlern in den Ballets zu wetteifern. Er tanzte auch bis zu seinem zweiunddreißigsten Jahre fast in allen an seinem Hofe aufgeführten Balleten mit; da ergriffen ihn aber plötzlich einige, die theatralischen Belustigungen Nero's betreffende Verse in Racine's Britannicus dergestalt, daß er fortan nicht mehr in den Reihen der Tänzer erschien. Sein letztes Auftreten war am 13. Februar 1669 in dem Ballet Flora. In jener Zeit, wo die Oper noch nichts Anderes war, als eine Hoffestlichkeit, und Prinzen, Prinzessinnen und Andere vom Hofe, dem Beispiel ihres Königs folgend, in den Balleten mitwirkten, durfte einem Ministerialbefehl von 1669 zufolge jeder Mann von Stande in der Oper singen, auch Gehalt annehmen, unbeschadet seiner Standesrechte; ebenso wurde festgestellt, daß man nicht geringer würde, wenn man die Tanzkunst als Beschäftigung erwählt habe.

Den 30. März 1662 wurde in Paris eine königliche Tanzakademie errichtet, und Beauchamps zwei Jahre später mit dem Titel Docteur de l'académie de l'art de la danse als Erfinder der von Thoinot Arbeau zuerst angeregten Idee der Choregraphie durch einen Ausspruch des Parlaments erklärt. Charles Louis

Beauchamps, von den Tanzlehrern früherer Zeit gewöhnlich der „Vater aller Tanzmeister" genannt, wurde 1636 in Versailles geboren. Er nahm in seiner Jugend beim Theater eine sehr untergeordnete Stellung ein: er spielte bei den Darstellungen und Schauspielen seiner Zeit die Nebenrollen des Boten, Küchenjungen, Zigeuners und Leibjägers, empfing darin Ohrfeigen, Fußtritte und Stockschläge, und mußte sich zuweilen sogar als Lampenputzer gebrauchen lassen. So unbedeutend seine theatralischen Leistungen auch damals noch sein mochten, so scheint es doch, als ob er auch hier schon Mittel gefunden habe, sich bemerkbar zu machen, denn er wurde von Molière beauftragt, die Anordnung und Leitung der Tänze in dem Stück „les Fâcheux" zu übernehmen, dessen Aufführung am 19. August 1661 vor dem König und der Königin Mutter bei Gelegenheit des berühmten Festes stattfand, welches der Oberintendant der Finanzen Fouquet ihren Majestäten in seinem Hotel zu Vaux veranstaltete. Man merkte den Tänzen zwar die Eile an, mit der sie verfertigt und dem Stücke angepaßt waren, welches letztere selbst in vierzehn Tagen gemacht, eingeübt und gespielt wurde; wenn sich indessen hier auch noch nicht das Talent des jungen Arrangeurs vollkommen entfaltet zeigte, so machte sich doch das des ausübenden Künstlers durch seinen lebhaften und anmuthigen Tanz geltend.

Kurze Zeit darauf wurde Lully, der vom König mit dem Arrangement eines Festes im Louvre beauftragt

war, plötzlich krank und konnte seine Proben nicht fortsetzen; er nahm keinen Anstand, die ganze Leitung Beauchamps zu übergeben und ihm die Beendigung des kaum angefangenen Werkes anzuvertrauen. Dieser Umstand entschied für die Zukunft des Künstlers, indem ihm hierdurch Gelegenheit gegeben war, sein außerordentliches Compositionstalent zur Geltung zu bringen. Sein Probestück war ein Meisterwerk, und man spricht noch heute von dem Ballet „les Amours déguisés“, später zur Auszeichnung „Grand ballet du roi“ genannt, welches im Jahre 1664 im Louvre zur Aufführung kam.

Es war bei Gelegenheit dieses Ballets, daß der König, aufmerksam geworden auf die Gewandtheit, mit der Beauchamps neue und geschmackvolle Tänze zu componiren verstand, diesen zum Direktor der Académie de danse und zum Oberintendanten des Hofballets ernannte, worauf ihm dann noch im Jahre 1666 der Titel und das Amt eines Balletmeisters verliehen wurde.

Von dieser Zeit an erlebte er immer größere Triumphe; im Alter von dreißig Jahren war er der Mitarbeiter Molière's, Lully's und Quinault's, und half durch seine Talente den Ruhm dieser Männer vermehren. Besonders zeichnete er sich aus durch „la Princesse d'Elide“ (1664), deren im spanischen Geschmack arrangirte Tänze damals als etwas Neues wahrhafte Sensation erregten, ferner durch „M. de Pourceaugnac“ (1669), „les Amants magnifiques“ und „le Bourgeois gentilhomme,“ die im Jahr 1670 zur Darstellung gebracht wurden. Beau-

champs nahm selbst an der Ausführung seiner Ballete als Tänzer theil und wurde nicht nur als Autor, sondern auch als ausübender Künstler mit außerordentlichem Beifall aufgenommen. Im Jahre 1671 erhielt er für das Tanzarrangement in der „Psyche“ noch während der Vorstellung vom König ein Geschenk von elfhundert Livres.

Durch den Antheil, den der Componist Lully und der Operndichter Quinault an der Ausbildung des Ballets nahmen, hörte dasselbe aber von nun an auf, ein für sich allein bestehendes Schauspiel zu bilden. Sie verflochten es in die Oper und der erste derartige Versuch, der damals noch nicht Ballet, sondern „Pastorale“ genannt wurde, waren „les fêtes de l'Amour et de Bacchus“, die, im Jahre 1671 zuerst aufgeführt, als eine völlig neue Erscheinung den größten Beifall fanden. Ihnen folgte 1681 „les triomphes de l'Amour“ mit Lully's Musik, dem er nunmehr den Namen Ballet gab, und das vom französischen Hof im Schlosse zu St. Germain aufgeführt wurde. Zur beifälligen Aufnahme beider Stücke trugen nicht wenig die von Beauchamps dazu componirten Tanz-Divertissements bei. Die eigentlichen Ballets aber wurden seitdem nur noch in den Jesuiten-Collegien bei feierlichen Gelegenheiten gegeben, und Ballets de Collége genannt.

Bei der Darstellung der „Triomphes de l'Amour“ wurde Beauchamps die außerordentliche Ehre zu Theil, als Dame verkleidet mit Sr. Majestät Ludwig XIV. zu tanzen; als aber dieses Ballet kurze Zeit darauf in

Paris auf dem Odeon-Theater wiederholt wurde, wagte man zum ersten Male den Versuch, Tänzerinnen auftreten zu lassen, deren Rollen bisher stets von Männern in Frauenkleidern ausgeführt waren. Man ist gewöhnlich geneigt, diese Umgestaltung Lully zuzuschreiben, nichtsdestoweniger gehört sie aber Beauchamps an, der bei seiner kleinen Figur und bei seinen stark ausgeprägten Gesichtszügen einen lebhaften Widerwillen gegen die Verkleidung empfand, und Nichts so sehr haßte als den Weiberrock, in dem er ohne Zweifel nicht selten den Hohn und die spöttischen Bemerkungen seiner Collegen hatte erdulden müssen. Er that deshalb in Gemeinschaft mit dem Componisten Alles, um den einmal gefaßten glücklichen Gedanken ins Werk zu setzen. Es dauerte übrigens lange, ehe Frauen zu einiger Berühmtheit als Tänzerinnen gelangten, denn wir finden die ersten von Bedeutung erst im Jahre 1730. — Beauchamps wußte sich indeß trotz seiner kleinen unansehnlichen Gestalt bei seinen Untergebenen in großen Respekt zu versetzen, und er suchte sich nicht nur durch sein Talent als Tänzer, sondern auch durch seine treffenden und beißenden Antworten geltend zu machen. Er hatte eine große Anzahl Schüler, unter denen besonders sein Neffe Blondy zu erwähnen ist, der später der Rival und glückliche Nebenbuhler des berühmten Ballon wurde. Beauchamps starb in Paris 1705 im Alter von 69 Jahren. Sein Verdienst um die Tanzkunst besteht darin, daß er die Tänze auf der Bühne lebhafter,

mannigfaltiger und charakteristischer zu machen versuchte, als sie es bisher gewesen waren; denn bis zu seiner Zeit verstand man unter einem Ballet die Ausführung einer Pavane, Gavotte, Courante oder irgend eines andern Reihentanzes, der in dem Stück als Intermezzo eingeschaltet wurde. Er war ferner der Erste, der in Frankreich den Tanz gewissen Regeln unterwarf, von denen sich einige noch heute in den Tanzschulen als Traditionen und choregraphische Ueberlieferungen erhalten haben.

Die Tanzakademie, deren Chef er war, und die aus dreizehn Mitgliedern bestand, hatte keine geringere Bestimmung, als darüber zu wachen, daß der Tanz von Fehlern gereinigt und bewahrt würde. In der Urkunde hieß es ausdrücklich: daß sie aus den Erfahrensten in dieser Kunst bestehen solle, welche mit einander sich über den Tanz zu besprechen, über die Mittel zur Vervollkommnung desselben zu bedenken und zu berathen, die Misbräuche und Fehler aber zu verbessern hätten, welche sich schon eingeschlichen haben oder noch einschleichen könnten. Leider kamen aber die Akademiker ihrer Verpflichtung, sich über das Technische der Tanzkunst zu berathen und ein System aufzustellen, nicht nach, und haben uns Nichts hinterlassen, als ihre Namen *).

*) Ludwig XIV. errichtete 1659 durch ein Edikt aus den ausgezeichnetsten Künstlern eine Communauté von Tanzmeistern und Violinisten, deren Oberhaupt le Roi de danse et *des violons* hieß. Der Erste, der diesen Titel führte, war *Guillaume Dumenoir*. Diese Communauté wurde später zur

Nachdem sich mit dem Ende des 17. Jahrhunderts die Operndichter auf die Composition der Ballets legten, und Lully in Gemeinschaft mit Quinault so bedeutende Erfolge erzielt hatte, versuchte Ersterer auch das stumme Spiel der Chöre in den Tragödien der Alten nachzuahmen. Es waren dieses mimische Schauspiele oder rhythmisch-plastische Pantomimen, deren Wirkung uns von Zeitgenossen als eine außerordentliche geschildert wird. Da sich die Tänzer nicht sogleich in dieses Genre zu finden wußten, so mußte Lully selbst mit Hülfe eines gewissen Olivet die Chöre arrangiren. So das Ballet in den Leichenbegängnissen der „Psyche" und der „Alceste", das Ballet der Alten im Theseus, die schrecklichen Träume im Atys und die „Zitterer" in der Isis. Quinault hatte in letzterem Einwohner der hyperboräischen Gegenden auf die Bühne gebracht, die in ihren Geberden und Bewegungen Personen darstellten, die heftig frieren! — Sehr oft war Lully genöthigt,

Würde einer Académie de danse erhoben; jeder, der in der Tanzkunst in Frankreich irgend eine öffentliche oder auch nur Privatanstellung erhalten wollte, mußte bei derselben seine Studien gemacht haben und seine Prüfung bestehen. Die Geprüften erhielten den Titel Académicien de l'art de la danse. — Die bei Gründung der Akademie in Paris (1662) erwählten dreizehn Akademiker hießen: Galant du Desert, Prévot, Jean Renaud, Jean Raynal, Nicolas de Lorges, Guillaume Renaud, Jean Picquet, Guillaume Guéru, Hilaire d'Olivet, Bernard de Manthe, Florent Galant du Desert, Guillaume Raynal, Jean de Gryghy.

die Tänze in seinen Opern selbst zu componiren; den Tänzern war seine Balletmusik zu schnell und complicirt, und so sind z. B. die Pas und Touren zur Chaconne im Cadmus von ihm arrangirt, weil selbst Beauchamps sich nicht in den Charakter dieses Tonstücks finden konnte.

In der von Quinault und Lully erfundenen und Ballet genannten gemischten Gattung von Recitation, Gesang, Musik, Tanz und Pantomime wurde indeß der Tanz dem lyrisch-musikalischen Theil völlig untergeordnet; so daß er eigentlich nur dazu diente, die Handlung, Rede und den Gesang zu schmücken und zu beleben. Die hierzu componirten und eingelegten Tanzstücke wurden „Fêtes“ oder „Divertissements“ genannt, und die darin auftretenden Personen erschienen nicht, um einen für sich bestehenden oder mit dem Inhalt der Dichtung überhaupt zusammenhängenden Akt darzustellen, sondern lediglich um die Zuschauer durch Tanz zu unterhalten und meistens, um durch eine allegorische Pantomime Ludwig XIV. Huldigungen und Schmeicheleien darzubringen. Der Tanz war also hier nur ein verzierendes Beiwerk des Gesanges und der Recitation, gleichsam die Arabeske der Oper.

Alle ferneren Versuche, das Ballet zu einem selbstständigen, nur aus Tanz und Musik bestehenden Schauspiel zu erheben, blieben ohne Erfolg. Houdart de la Motte's Europe galante, die im Jahre 1697 erschien und großen Beifall erhielt, war noch so wenig charak-

teristisch in den Tänzen, daß z. B. alle vier darin auftretenden Nationen in gleicher Weise tanzten. Einen Fortschritt machte Regnard mit seinem 1699 auf die Bühne gebrachten Carneval von Venedig, den er Comedie-Ballet nannte. Hier knüpften sich an die Intrigue eines doppelten Liebeshandels verschiedene Vergnügungen des Carnevals, und also auch Tänze, ohne daß diese jedoch mit der Handlung selbst auf andere Art in Verbindung standen, als insofern diese sich zur Zeit des Carnevals zuträgt. Von größerem Erfolg war La Motte's Carneval et la Folie, in welchem die handelnden Personen, die mit allegorischen Wesen in Verbindung treten, die Tänze selbst ausführten. Diese allegorischen Wesen, die fast in allen alten Balleten vorkommen, spielten früher in denselben eine Hauptrolle. Sie tanzten mit Masken vor dem Gesicht, die von bestimmter Farbe, bei den Faunen braun, bei den Dämonen roth und bei den Tritonen grün u. s. w. waren. Die Winde hatten pausbäckige Larven, Blasebälge in den Händen und Windmühlen auf den Köpfen. Während bisher in den mythologischen Balleten Hirten, Furien, Bauern, Cyklopen und Tritonen auf einerlei Art getanzt hatten, fing man zur Zeit Lully's an, für jeden dieser verschiedenen Charaktere bestimmte Pas und Bewegungen festzustellen. Die Künstler zählten sechszehn verschiedene Tanzgenres, deren jedes seine eigenen Schritte, Stellungen und Figuren hatte. Zu einem jeden theatralischen Tanz war ein besonderer Tänzer erforderlich.

der dann auch in der von ihm gewählten Specialität vortrefflich sein konnte. Pécour tanzte die Sarabanden und Chaconnen, Ballon die Giguen und Entréen, Dupré die Chaconnen und Passacaillen, Blondy die Furien, Dumoulin und Mlle. Sallé die Müsetten, Mlle. Camargo die Tambourins, und Mlle. Prevot lief ein zierliches Passepied. Als etwas ganz Besonderes wird es hervorgehoben, daß selbst die Tänzerinnen sich nach und nach in diese verschiedenen Tanzgenres finden lernten und bald den richtigen Ausdruck eben so gut trafen, wie die Tänzer. Sonst herrschte in diesen Balleten die hölzernste Symmetrie und die steifsten Tanzmeistertouren, die sich bei den gleich gekleideten und sich gleichmäßig bewegenden und gruppirenden Tänzern im Ensembletanz sonderbar genug ausgenommen haben mögen. Die Herren tanzten mit ungeheuern Allongeperücken, aus denen bei besonders gewagten und hohen Sprüngen, durch die Erschütterung, der Mehlstaub wirbelte. Die Damen betraten in weiten Reifröcken und mit thurmhohen Haaraufsätzen, die den Kopf um das gehörige Verhältniß brachten, das er zum Körper haben muß, die Bühne.

Jeder Akt eines Ballets war regelmäßig in 3, 6, 9, zuweilen auch 12 sogenannte Entrées abgetheilt, die aus einer oder mehreren Quadrillen bestanden, und die von den uniform gekleideten Tänzern in denselben Touren ausgeführt wurden. Die alten Operntänze, die majestätisch stolzirenden Sarabanden, die feierlich be-

wegten Louren und Chaconnen, die schäferlich zierlichen Müsetten, die fröhlich hüpfenden Giguen und der maßvoll schwebende Siciliano, waren solche Entrées oder einzelne Theile, aus denen das Ballet einer Oper zusammengesetzt war. Sie standen in keiner Beziehung zu dem dargestellten Süjet, sondern boten eben nur eine angenehme Abwechselung für das Publikum und den Sängern Zeit zur Erholung. In der Chaconne stellten sich die Tänzer in Colonnenform nach der Tiefe des Theaters auf, und zwar so, daß die geschicktesten Tänzer den Zuschauern am nächsten standen, die Herren auf der einen und die Damen auf der andern Seite. Es wurden dabei immer Tänzer von gleicher Größe einander gegenübergestellt. Alle begannen nun gleichzeitig den Tanz, in welchen der Balletmeister, der sich im Hintergrunde der Bühne befand, zuweilen mit einem Solo einfiel, indessen die Andern, jedes Geschlecht für sich, immer abwechselnd Touren und Figuren ausführten, bis sich die Paare zum Schluß vereinigten. Gewöhnlich tanzte man die Chaconne und Sarabande im altspanischen Costüm, zuweilen jedoch auch wie die Gigue im römischen Habit.

Aehnlich den theatralischen Tänzen waren im 17. und 18. Jahrhundert auch die Salon- oder Gesellschaftstänze, die man damals aber mit dem anspruchsloseren Namen „Kammertänze" benannte. Sie waren in ihren Touren und Figuren so parallel und steif, wie die *altfranzösischen* Gartenanlagen; in allen herrschte

derselbe geregelte Zuschnitt, dasselbe Etikettenmaß, dieselbe höfische Kühle, dasselbe gezierte Sprödethun, dieselbe Keuschheit. Bezeichnend ist es, daß man nach der damaligen Mode in der überfeinerten Redeweise statt „Tanzen" — tracer des chiffres d'amour, — „Liebesrunen mit den Beinen zeichnen", zu sagen pflegte.

Beauchamps' Nachfolger, der eine eben so große Berühmtheit als Tänzer und Balletmeister erlangte, war Louis Pécour. Er war 1655 in Paris geboren und trat als Tänzer bei der Oper im Jahre 1674, im Alter von 19 Jahren, auf. Seine Zeitgenossen, unter ihnen La Bruyere, schildern ihn als einen tüchtigen Künstler, der als Tänzer seinem Vorgänger bei Weitem überlegen war, hingegen nicht die Fähigkeiten als Arrangeur und Balletmeister besaß, die jenen so berühmt gemacht hatten. Seine Kunstfertigkeit setzte das Publikum in Erstaunen, und seine Erfolge auf der Bühne währten bis zum Erscheinen des großen Dupré im Jahre 1722. Nachdem Ludwig XIV. ihn an Beauchamps' Stelle zum Balletmeister der königl. Akademie ernannt hatte, componirte er in dieser Eigenschaft verschiedene Ballets, die indessen nicht den Charakter des Neuen und Eigenthümlichen an sich trugen, und sich durch Nichts von der damals üblichen Weise auszeichneten.

Jedenfalls war Pécour der erste Tänzer, der in den Kreisen der vornehmen Welt Zutritt erlangte und der *in* der feinen Gesellschaft außerordentlich beliebt und *gesucht war.* Sein stattliches und angenehmes Aeußere

machte ihn zum Günstling der Damen und seine Erfolge bei ihnen ließen ihn seinen Ruhm als Künstler beinahe vernachlässigen. Bekannt ist sein Auftritt mit dem Herzog von Choiseul bei der schönen Ninon de l'Enclos. Der Herzog begegnete dem Tänzer eines Tages bei der Ninon, wo letzterer in einem mit Stickereien überladenen Rock erschienen war, der beinahe einer Uniform ähnlich sah. Aergerlich über des Tänzers Anwesenheit, und wohl ahnend, daß derselbe in der Gunst der schönen Courtisane höher stehe als er, fragte ihn der Herzog spöttisch: „Seit wann sind Sie Militär, Herr Pécour? Und in welchem Truppentheil dienen Sie?“ worauf der Tänzer mit der schlagfertigen Antwort bei der Hand war: „Herr Marschall, ich commandire ein Corps, unter dem Sie seit lange dienen!“

Pécour *) war auch der Erfinder aller jener „galanten Tänze“, die zu ihrer Zeit so beliebt waren, daß die Tanzmeister sich um sie rissen, um sie von Viertel zu Viertel bis in die Schenken der Faubourgs zu übertragen. Zu diesen Tänzen, in welche zur Zeit ihrer Entstehung Hof und Stadt vernarrt waren, gehören: la Bourrée d'Achille, la Mariée, le Contredanse, le Rigaudon des vaisseaux, Aimable vainqueur, la Bourgogne, la Savoye, la Forlana, la Conty, Canary à deux und viele andere. Letzterer, der Canary (Ca-

*) Pécour starb in Paris im Jahre 1729 im Alter von 74 Jahren.

narienvogeltanz), war ein munterer und lebhafter Tanz, italienischer oder spanischer Herkunft, in welchem der Herr mit seiner Dame den Saal entlang hüpfte: sie blieb hier am untersten Ende stehen, und er tanzte nun rückwärts bis an das entgegengesetzte Ende. Diese Tour wiederholte er vor- und rückwärts, dann führte die Tänzerin dieselben Figuren aus. — Alle diese Tänze wurden von Feuillet und Dessais in choregraphischen Zeichen nach Beauchamps' System niedergeschrieben und veröffentlicht. Die erste Auflage (Chorégraphie, ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes demonstratifs, deutsch in Gottfried Taubert's rechtschaffenem Tanzmeister), erschien 1700 in Paris und hat sich bereits selten gemacht. In den Anhängen zu diesem Buche finden wir alle Tänze des 17. Jahrhunderts von dem Rigaudon de la paix, dem ersten Colonnentanz, der wahrscheinlich von England aufgenommen und später zur Anglaise Veranlassung gab, bis zur Conty auf das Umständlichste beschrieben.

Bei der innigen Verwandtschaft zwischen Tanz und Musik, und dem Einfluß, den die Vervollkommnung der letztern auf den ersteren haben mußte, können von uns hier die im 17. Jahrhundert hauptsächlich durch deutsche Meister bewirkten Fortschritte in der Tonkunst nicht übergangen werden. Sie waren jedenfalls von größerer Bedeutung für die Ausbildung der Tanzmusik als die reformatorischen Bestrebungen Lully's auf musikalischem Gebiet, die meist, und besonders von Frankreich aus,

viel zu hoch angeschlagen sind. Lully's Hauptverdienst bestand darin, daß er die Oper durch Einmischung nationaler und volksthümlicher Melodien und Tänze populärer und der Menge zugänglicher machte. Zeitgenössische Schriftsteller, die von den damals mit Staunen und Bewunderung aufgenommenen Neuerungen sprechen, behaupten dessenungeachtet, wie wir auch bereits oben des Weiteren erwähnt haben, dieselben seien so eilig gewesen, daß die Tänzer den Musikern kaum zu folgen vermochten, und daß Lully nicht selten die Gruppen in seinen Ballets selbst anordnen und den Tänzern die Schritte vormachen mußte, um ihnen das Begreifen seiner Absichten zu erleichtern. Von entschiedener Wichtigkeit waren die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zuerst erscheinenden und sehr schnell allgemeine Verbreitung und Beliebtheit erlangenden Suiten und Sonaten; in ihnen erhielten die Allemanden, Couranten, Giguen, Passacaillen, Bourréen, Passepieds u. s. w. erst ihre hohe, in der Geschichte der Ton- und Tanzkunst einzig dastehende Ausbildung, durch die sie ihren bedeutsamen klassischen Werth für alle Zeiten behalten werden. Die besten Componisten beeiferten sich, in der Suite, die meistentheils eine Reihenfolge dieser Tänze enthielt, Vorzügliches zu leisten, und kamen mit der neuen Compositionsform dem damaligen Geschmack so vollständig entgegen, daß sie über hundert Jahre, bis auf Bach und Händel herab, die herrschende für Claviermusik blieb. Da aber das Tempo in der Tanz-

musik mit der Stimmung der Zeit wie Ursache und Wirkung fest zusammenhängt, und die mehr oder minder scharfe Rhythmik der Tänze im Völkerleben nicht als etwas nur Zufälliges und Beliebiges zu betrachten ist, so kann es auch nicht befremden, daß die langsame Tanzmusik, die uns als ein Widerspruch in sich erscheint, bei allen diesen Tänzen, bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein, geradezu geboten war. Wenn wir stürmisch aufregende Tanzmusik begehren, so zogen unsere Urgroßväter die heiter anregende, mäßig bewegte vor. Viele gebildete Leute, denen man heutzutage einen alten Tanz, etwa eine Gavotte oder Allemande von Bach, vorspielte, würden geneigt sein, solche für Kirchenmusik zu halten. War nun die Tanzmusik damals so hoch, ideal und gedankentief geschrieben, so glaubte man wiederum auch umgekehrt ohne Profanation eine Kirchenarie nach Art einer Tanzweise componiren zu können; nur darf dabei nicht an unsere jetzigen schnellen 2/4 und 3/4 Takte der Art gedacht werden, sondern an die damaligen langsamen Bewegungen der Sarabande, Loure, Canaria und anderer derartigen Tänze. Auch Joh. Seb. Bach hat u. A. in der Cantate auf den 16. Sonntag nach Trinitatis über den Choral: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?" eine Arie angebracht, die nach Melodie und Rhythmus eine recht lustige Tanzmusik ist. Wie man früher nach der Melodie von Psalmen tanzte, so verarbeitete man jetzt beliebte Choräle zu Tänzen. Mattheson machte noch 1739

aus dem Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen sind“, eine sehr tanzbare Menuet, aus „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“ eine Gavotte, aus „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ eine Sarabande, aus „Werde munter, mein Gemüthe“ eine Bourrée und endlich aus „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ“ eine Polonaise, indem er die Choralmelodien Note für Note beibehielt und nur im Rhythmischen änderte. Als man später von dem friedlichen und langsamen Tempo in der Tanzmusik zu dem rapidern überging, war dieses ein vollkommener Umsprung in Anschauung, Sitte und Stimmung des Volkslebens.

Von den vielen im Laufe der Zeit erfundenen Gesellschaftstänzen hat keiner eine solche Wichtigkeit erreicht und sich so lange in der Gunst des Publikums zu erhalten vermocht, als die Menuet. Sie blieb mehr als ein Jahrhundert hindurch der Favorittanz der gebildeten Welt, und ist in ihren Consequenzen noch in unserm Contretanz unverkennbar. Alle alten Tanzmeister kamen darin überein, daß in ihr die Vollendung alles Tanzens gezeigt werden könne und daß ihr der Rang über alle übrigen Tänze gebühre. Zu Hogarth sprach sich ein berühmter Tanzlehrer dahin aus, daß er sein ganzes Leben hindurch die Menuet studirt habe und in der Verfolgung ihrer Schönheiten unermüdet gewesen sei, aber dennoch bekennen müsse, von ihrer vollkommenen Kenntniß und richtigen Würdigung weit entfernt zu sein. Ihr Ursprung läßt sich nicht mit Bestimmtheit ermitteln; daß sie sehr alt sein muß,

ersehen wir daraus, daß schon von Don Juan von Oesterreich, Vicekönig der Niederlande, berichtet wird, er habe incognito eine Reise von Brüssel nach Paris unternommen, um Margarethe von Valois, welche für die beste Tänzerin ihrer Zeit galt, auf einem Ceremonienball eine Menuet tanzen zu sehen. Gewöhnlich glaubt man, daß die Menuet (v. franz. menu, latein. minutus — klein, zierlich) von einem Tanzmeister in Poitiers, der Hauptstadt der Provinz Poitou, zum Fest einer silbernen Hochzeit erfunden worden sei, und daß die Akademie in Paris auf diesen Tanz, der sehr schnell in allgemeine Aufnahme kam, sehr eifersüchtig wurde, weil er die Courante, ihren zuerst für die Noblesse bestimmten Tanz, allsobald zu verdrängen begann.

Sie wurde gewöhnlich auch eine „Tochter der Courante“ genannt, weil sie in ihren Tanzschritten von jener entsprungen war, und in der alten Unterrichtsmethode immer erst nach zuvor erlangter Kenntniß jenes Fundamentaltanzes gelehrt wurde. Denn erst nachdem der Schüler in der Courante mit auswärts gestellten Füßen stehen gelernt und Sicherheit im Mouvement erlangt hatte, ging man zur Menuet über, und wandte zur Einübung derselben wenigstens drei Monate an, eine Zeit, in der man sich gegenwärtig die vollkommenste Kenntniß aller „modernen Salontänze“ aneignen zu können glaubt. Sie ist unstreitig der schwierigste und künstlichste aller Tänze, *indem man* in ihr den würdevollsten Anstand und alle *Grazie des Körpers* entfalten kann. Kein Tanz ist ihr hierin

im Entferntesten gleich oder auch nur nahe gekommen: sie steht unerreicht und einzig in ihrer Art da, und von der größten Unkenntniß zeugt es, wenn über sie ein absprechendes Urtheil gefällt wird. Daß solches gegenwärtig häufig geschieht, ist indeß natürlich, da heute fast kein Tänzer mehr existirt, der dieselbe versteht und in der Art zu lehren fähig ist, wie sie zur Zeit ihrer Blüte, im Anfange des 18. Jahrhunderts, getanzt wurde. Ihre Kenntniß ist beinahe verloren gegangen, und es dürfte die Zeit nicht mehr fern sein, in der Tänzer und Publikum von ihr nur noch eine ganz vague Vorstellung haben, und die sonderbarsten Ideen von „steifem Perrückenthum“ u. dgl. damit in Verbindung bringen werden. Der Grund, daß dieser für wahre Körperbildung so ersprießliche und als Kunstwerk so ganz unerreicht dastehende Tanz allgemach in Vergessenheit gerathen konnte, ist in seiner außerordentlichen Schwierigkeit zu suchen, die man seit fünfzig Jahren gar nicht mehr gewohnt ist, mit der Idee eines Gesellschaftstanzes zu vereinigen. Waren doch selbst im vorigen Jahrhundert, als man die Menuet für das nothwendige Erforderniß einer guten Erziehung hielt und jeder, der auf eine feinere Bildung Anspruch machte, sie erlernte, nur wenige Tänzer, die es in ihr zur Vollkommenheit brachten. Selten wurde sie mit der gehörigen Genauigkeit in den Schritten und der nothwendigen Anmuth in Haltung und Bewegung des Körpers ausgeführt, die diesem graziösen aber schwierigen

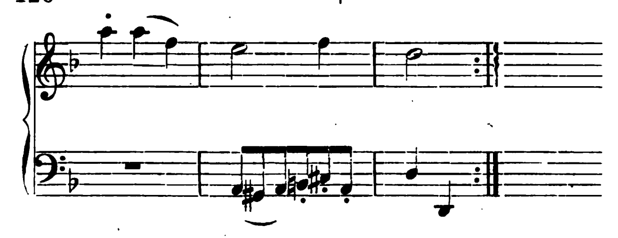
Tanz erst seinen wahren Werth verleiht. Auch wurde dies von dem zusehenden Publikum stillschweigend anerkannt. Wo so ein Paar kunstgerechter Tänzer in der Menuet sich zeigte, versammelte sich sogleich ein bewundernder Kreis, und die Tänzer konnten sicher darauf rechnen, nicht so bald vom Platze zu kommen.

Als man anfing Strenge und Zucht von den Bällen zu verbannen, und das ceremonielle Wesen als lästigen Zwang bei Seite schob, dann aber ein immer schnelleres Tempo im Tanze einführte und die künstlichen Tanzschritte aufgab, sank der Gesellschaftstanz mit erstaunlicher Schnelle zu seiner jetzigen Unbedeutenheit herab. Man gab die Kunst auf, denn von einer solchen kann bei unsern Salontänzen nicht mehr die Rede sein, und suchte das Vergnügen in unlautern Motiven. Die Tanzlehrer aber, die von der Menuet mit Wegwerfung sprechen, wie dieses in letzter Zeit vielfach geschehen ist, geben sich selbst das Zeugniß, daß sie unfähig sind, auch nur ein Wort über wahre Körperbildung und die dazu ersprießlichen Mittel mitzureden. Sie sind Handwerker, die in naiver Ignoranz sich selbst das Urtheil ihrer Untauglichkeit zu dem von ihnen gewählten Beruf sprechen.

Die erste Composition dieses Tanzes von Bedeutung und musikalischem Werth ist von Lully, dem Vater der heroischen Oper in Frankreich, der somit auch als Vater der Musik zur Menuet zu betrachten ist. Sie ist von 1663, und wurde für König Ludwig XIV. componirt, der nach ihr mit seinen Maitressen in Versailles getanzt haben soll.

# Aelteste Menuet von Lully (1663).





Ueberhaupt ist die Musik zur Menuet, „dieser Königin der Tänze“, die merkwürdigste und bildungsfähigste aller Tanzmusikformen. Sie sowohl wie alle Tänze früherer Zeit wurde von den Componisten zur Popularisirung ihrer höhern Instrumentalmusik verwandt, um dieselbe dem Volk mundgerecht und verständlich zu machen. Und so wurde sie bis in die neueste Zeit als der einzige Rest eines wirklichen und förmlichen Tanzstückes in den Symphonien beibehalten. Es ahmen aber die Menuette in Mozart's und Haydn's Symphonien z. B. nicht nur den Charakter des gleichnamigen Tanzstückes nach, sondern sie sind meist ganz auf den Tanz berechnet und wurden auch als Tanzmusik benutzt. Dabei geschah es zugleich, daß die ursprünglich rein französisch-nationale Form der Menuet von jenen deutschen Meistern zu einer eigenthümlichen deutschen umgebildet wurde, eben so wie Boccherini die Menuet ganz im Geiste der italienischen Nationaltänze bearbeitet hat, so daß man sagen kann, die Menuet ist ein Eigenthum des deutschen und italienischen wie des *französischen* Volksgeistes gewesen.

Ebenso wie die Musik hat sich aber auch der Tanz, wie kein anderer, den charakteristischen Eigenthümlichkeiten einer jeden Nation anzupassen vermocht, wobei er freilich häufig in Gefahr war, seinen eigentlichen Charakter gänzlich einzubüßen. Während die altböhmische Menuet (starocesky minet), die sich durch eine edle Einfachheit, liebenswürdigen Anstand und abgemessene, langsame Bewegung vortheilhaft auszeichnet, hinsichtlich der chevaleresken Eleganz und der künstlichen Pas hinter ihrer französischen Schwester zurückblieb, hatte die schottische Menuet (Steaspne) nur noch in der Figur mit jener Aehnlichkeit, und kam sonst in Schritt und Takt den englischen Bauerntänzen, besonders der Hornpipe, ziemlich gleich.

Kein Tanz unterlag im Laufe der Zeit so vielen Veränderungen, als die Menuet, da alle berühmten Meister der Tanzkunst eine Ehre darin suchten, Variationen dieses Tanzes zu ersinnen. Im Jahre 1707 kam die Menuet en quatre, und 1715 eine Menuet d'Espagne auf, der die M. en six, M. en huit und M. de la cour folgten. Die schönste Composition, aber auch die künstlichste und schwierigste, war die M. de la reine, die von Gardel zur Vermählungsfeier Ludwig's XVI. mit Marie Antoinette componirt wurde, und die man in Verbindung mit der Gavotte à la Vestris zu tanzen pflegte, indem man auf das Majestätische eine graziöse Munterkeit folgen ließ. Eine weniger schwierige M. de la reine, auch le Courcillon

genannt, hatte schon Pécour erfunden. Diesem sowohl wie Marcel wird überhaupt die Anordnung der ersten Menuet zugeschrieben, die am französischen Hofe Eingang fand und sich von da aus weiter verbreitete.

Beide berühmte Tanzlehrer galten ihrer Zeit für Orakel bei allen schwierigen Fällen des conventionellen Benehmens in der feinen Gesellschaft, und keine hochgestellte Familie versäumte es, ihnen ihre Söhne und Töchter zur Ausbildung zu übergeben. Vornehmlich war es Marcel, der als Tanzlehrer einen Weltruf hatte, und an den sich die bedeutendsten Personen wandten, um bei ihm, neben Anstand und feiner Sitte, mit Grazie eine Menuet tanzen zu lernen. Er war anfänglich nur ein sehr mittelmäßiger Tänzer gewesen, der aber plötzlich durch einen sonderbaren Zufall, wobei er sein angenehmes Aeußere, seine große schlanke Figur und einnehmende Physiognomie vor dem Publikum in das rechte Licht setzen konnte, zu Ruf und Ansehen gelangte.

Man gab im Jahre 1710 in Paris les Fêtes Venitiennes, ein Oper-Ballet, in welchem in einem Divertissement gleichzeitig gesungen und die Menuet getanzt werden sollte. Da die ersten Tänzer heisere und abgenutzte Stimmen hatten, so konnten sie sich dieser doppelten Aufgabe nicht unterziehen. Man vertraute sie Marcel an, von dem man bis dahin fast gar keine Notiz genommen hatte; er sang angenehm und tanzte die Menuet mit der in jener Zeit so sehr geschätzten

Eleganz und Sicherheit. Die Damen waren von der Schönheit des jungen Tänzers entzückt, sie fanden seinen Wuchs, seine Figur und seine Art zu tanzen vortrefflich. Er kam in aller Leute Mund, man verlangte ihn von allen Seiten, die Hofdamen und Frauen der reichen Financiers trachteten nach der Ehre, seine Schülerinnen zu werden.

Marcel empfing die vornehmen Fremden und die ihn aufsuchenden Cavaliere in einem großen, mit vielen Spiegeln geschmückten und glänzend erleuchteten Salon. In einem Fauteuil sitzend, sah er hier im Jahre 1740 die berühmtesten Personen bei sich. Nachdem man ihn nach den Regeln der Kunst begrüßt hatte, ging man an den Kamin und warf in eine dort stehende Vase einen Sechsfrankenthaler. Dabei war Marcel gegen seine vornehmen Schüler durchaus nicht höflich und galant, er erlaubte sich nicht selten gegen die hochgestellten Damen die gröbsten und ungebührlichsten Aeußerungen und man nahm diese ruhig hin; man war über seine Grobheiten nie erzürnt, sondern begnügte sich darüber zu lachen und zu sagen: er ist spaßhaft und wunderlich, indessen dabei offen und gutherzig, und er versteht vor allen Dingen seine Sache vortrefflich. Man nahm es nicht übel, wenn er zu einer Herzogin sagte: „Madame, Sie machen eine Verbeugung wie eine Dienstmagd“, und zu einer Andern: „Sie haben einen Gang wie ein Fischweib; geben Sie diese jämmerliche Haltung auf, und fangen Sie die Verbeugungen von Neuem an; vergessen

Sie nie, was Sie sind, und daß das Bewußtsein Ihres Standes Sie bei Ihren geringsten Handlungen leiten muß.“ Dann pflegte er wohl, den Kopf auf sein Rohr gestützt, unbeweglich vor sich hinzustarren und plötzlich mit Emphase auszurufen: „Was liegt nicht in einer Menuet!“

Die lange Schleppe, welche die Damen damals an ihrem Hofkleid trugen, war sehr unbequem beim Tanz. Im Umwenden und Zurücktreten verwickelte man sich dergestalt mit den Beinen darin, daß ein Fall unvermeidlich war. Marcel begegnete dem durch einen coup de talon, einen Stoß der Ferse, und durch einen Seitenpas seiner Erfindung. Das Schwierige dieses Tanzschrittes bestand indeß darin, daß bei der Ausführung desselben der Oberkörper ruhig bleiben und der Bewegung des Fußes nicht folgen durfte. Sein Tanzunterricht brachte ihm bedeutende Summen ein. Die Verneigungen bei den Vorstellungen am Hofe oder die Menuets, die auf den großen Bal parés getanzt wurden, bezahlte man ihm mit dreihundert Franken. Der berühmte Lord Chesterfield schrieb um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine große Anzahl Briefe an seinen Sohn, lediglich in der Absicht, diesem die beste Art zu lehren, wie man sich in einen Fauteuil niederzulassen habe; ohne Hast, ohne Uebereilung, mit einer graziösen Biegung der Beine und Arme. In diesen *Briefen* empfiehlt er ihm Nichts dringender, als die *Lehrstunden bei* Marcel fleißig zu besuchen. Immer

wieder kommt er auf dieses Thema zurück, und meint, daß ihm der Tanzmeister mehr nützen könne, als Aristoteles, und für ihn wichtiger sein müsse, als alle Staatskanzleien Europas. Wir glauben darüber lachen zu dürfen, aber der alte Diplomat wußte, was er sagte. Es konnte ihm gleichgültig sein, welche Meinung sein Sohn von den Verdiensten dieses oder jenes großen Mannes hegte; aber es war ihm nicht einerlei, ob man diesem die Thüre wies, weil er seine Arme nicht zu tragen wußte und bei seinem Eintritt in den Salon die Manieren eines Lanzknechts an den Tag legte. Das erste Auftreten eines Menschen ist von besonderer Bedeutung und der erste Eindruck ein bleibender.

In den Salons des vorigen Jahrhunderts gab es ein großmüthiges, ein prahlerisches, ein respektvolles und ein leichtfertiges Auftreten. Man studirte und probirte den ersten Schritt, den man in die Gesellschaft that, und durch den man sogleich die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf sich zu lenken beabsichtigte. Jene Menuet-Stellungen, jene Tänzerschritte, der kleine trippelnde und der eilig geflügelte Lauf, das schmachtende Stillestehen und die Paradeschwenkung beim Führen der Dame zur Tafel, alles dieses sind Koketterien, die wir längst vergessen haben, die aber unleugbar einen Vorzug hatten vor der gleichmäßigen Einerleiheit, mit der wir uns heute in unsern Salons gehen lassen.

Als Marcel alt wurde, und das Podagra bekam, stieg er die Treppen nur rückwärts hinunter, trug eine

Perücke à la Louis XIV., ein Rohr mit großem goldenen Knopf und hatte endlich stets zwei Bediente bei sich, deren er sich statt Krücken bediente.

Im Frühjahr 1740 wurde der später so berühmte Noverre, auf den wir weiterhin ausführlich zurückkommen, gleichzeitig mit der jungen Puvigny Marcel vorgestellt. Sie sollten eine Menuet in les jeunes Mariés tanzen, und diese darauf bei Hofe aufführen. Marcel ließ sie in seine Schule eintreten, und Noverre machte reißende Fortschritte. Marcel würdigte ihn sogar seiner besondern Freundschaft, und sagte eines Tages zu ihm: „Sie können sich damit rühmen und es öffentlich bekannt machen, daß Sie mein Schüler sind; auch werde ich Ihnen als Beweis meiner Gunst und meines Wohlwollens ein kleines Rondeau lehren, welches gleichzeitig gesungen und getanzt wird:

„De l'Amour nous suivons les lois, etc."

Er zeigte ihm darauf das Rondeau in einem Kabinet, welches ohne die Meubel sechs Fuß im Quadrat hatte. Marcel, der sehr von der Gicht geplagt wurde, war kaum im Stande, ihm die Schritte zu lehren; er glaubte einige Male fallen zu müssen und den Schüler zu Boden zu reißen, und Noverre sagte ihm daher: „Setzen Sie sich in ihren Fauteuil, Monsieur, und zeigen Sie mir die Schritte mit den Fingern; ich hoffe, ich werde sie zu Ihrer Zufriedenheit begreifen." — „Wie, Teufel", rief Marcel, „Ihre Beine werden die Bewegungen

meiner Finger verstehen?“ — „Ohne Zweifel, Monsieur, sehr leicht, wenn Sie jedesmal den Namen des Pas und die Takte, die mir Ihre Finger bezeichnen, hinzufügen wollen.“ — „Ich will es versuchen, mein kleiner Freund, aber ich muß gestehen, daß mir die Sache sehr außerordentlich vorkommt.“ Er entwarf hierauf Schritt vor Schritt mit den Zeigefingern, und Noverre begriff ihn leicht; Marcel's Kammerdiener spielte die Violine und Noverre tanzte. Nachdem er das Rondeau erlernt hatte, lehrte ihm Marcel die Arme nach antikem Geschmack zu tragen, und zufrieden mit Noverre's Verständniß, sagte er zu ihm: „Besuchen Sie mich von Zeit zu Zeit, ich werde von Ihnen sprechen und Ihr Glück machen.“

Noverre, der diese ergötzliche Anekdote in seinen Lettres erzählt, fügt hinzu, daß er sogleich zu Dupré geeilt sei, um ihm die Geschichte des Rondeaus mitzutheilen, und daß jener vor Lachen ersticken zu müssen geglaubt habe. „Jedesmal“, sagt Noverre, „wenn er übler Laune war, tanzte ich dies Rondeau, und nie habe ich dasselbe vergessen, sondern es in meinem Gedächtniß aufbewahrt, wie ein Sonderling eine alte Münze.“

Kommen wir nun auf die Bälle zu sprechen, welche bei dem canonischen Ansehen, welches die französische Geschmacksbildung überhaupt im Zeitalter Ludwig's XIV. im ganzen übrigen Europa erlangte, in ihrer Form überall *nachgeahmt* wurden. Man gab in Paris all-

jährlich choregraphische Sammlungen heraus, die von den ersten Tanzmeistern des Hofes componirte Tänze enthielten, und die mit königlichem Privilegium erschienen. So wurde es möglich, daß man in Petersburg den nämlichen Tanz aufführte, den man vier Wochen vorher in Versailles getanzt hatte.

Bemerkenswerth sind zuerst die Ceremonienbälle, die um besonderer feierlicher Gelegenheiten willen, nach einem bestimmten, vorgeschriebenen Ceremoniel angeordnet waren, das ehedem am französischen Hofe ein bis zu wirklicher Peinlichkeit steifes war. Vor Eröffnung des Balles saßen die Damen vorne und die Herren hinter ihnen. Sollte der Ball beginnen, so stand der König und mit ihm die ganze Versammlung von ihren Sitzen auf. Der König begab sich zu der Stelle, von welcher der Tanz seinen Anfang nahm, und tanzte entweder mit der Königin oder mit einer Prinzessin von Geblüt. Wenn der König tanzte, durfte Niemand sitzen, Alles mußte mit der gespanntesten Aufmerksamkeit seinen Bewegungen folgen; hatte er den Tanz beendet und sich an seinen Platz begeben, so konnte sich auch die ganze Gesellschaft niedersetzen. Darauf kam der Prinz, der dem König im Range am nächsten stand, an die Reihe; er machte diesem eine tiefe Verbeugung, die er gegen die Königin gewendet wiederholte, und setzte dann mit dieser den Tanz fort. Der erste Tanz war gewöhnlich der Branle, der die Bewegungen der Polonaise und den graziösen Schritt der Menuet in sich

vereinigte; ihm schloß sich die Courante und Gavotte an, welchen dann die Menuet folgte. Nach beendigtem Tanze blieben jedesmal die zuletzt aufgetretenen Personen auf dem Tanzplatz, und forderten durch einige Schritte und Verbeugungen diejenigen auf, die ihnen im Tanzen folgen sollten. Der Tänzer holte seine Dame auch nicht von ihrem Sitz, sondern erwartete sie, und begleitete sie nach dem Tanz wieder nur wenige Schritte. Dieses waren unerläßliche Ceremonien, welche sich während des ganzen Balles fortwährend wiederholten.

Ein solcher ceremoniöser Hofball, bei dem die stete Gegenwart eines Tanzmeisters unentbehrlich war, um während des Tanzes Acht zu geben, daß keine Fehler geschehen konnten oder in diesem Falle die Tänzer sogleich zurecht zu weisen, hieß im 16. und 17. Jahrhundert auch Bal paré, weil er eine vorzüglich ausgesuchte Parure der Tanzenden erforderte, während man unter dieser Bezeichnung gegenwärtig jeden glänzenden Ball versteht, der von einer vornehmen Gesellschaft gebildet und mit besonderer Eleganz ausgestattet ist.

Unter dem Ausdruck Bal reglé verstand man eine Nachahmung der Hofbälle durch den Adel oder andere hohe Personen, wobei die Tanzenden vormals auch einem ungleich steifern Ceremoniel unterworfen waren, als heutzutage. Man wählte zuvörderst einen König und eine Königin des Balls, die ihn eröffnen mußten. Nach dem ersten Tanz fragte alsdann der Herr seine Dame, *mit wem* sie befehle, daß er weiter tanzen solle.

worauf er mit der ihm genannten Dame den Tanz fortsetzte. Diese Höflichkeitsformel galt für eine unerläßliche Galanterie auf jenen Bällen, die nie, ohne die Etikette zu verletzen, umgangen werden durfte. Nachdem alle Anwesenden getanzt und der erste Tänzer abermals an die Reihe gekommen, mußte er wieder die Dame auffordern, mit der er beim Beginne des Balles getanzt hatte. Wer zum Tanz engagirt wurde, durfte nicht danken, er mußte sich mit auf den Platz begeben, von dem der Tanz begann, und hier entweder tanzen oder, wenn er dies nicht konnte, wenigstens die ersten gewöhnlichen Verbeugungen des Tanzes machen, und erst nachdem er sich dann auf das Höflichste entschuldigt hatte, ließ man ihn wieder zu seinem Platze zurückkehren.

Es war auch ehedem auf diesen Bällen gebräuchlich, daß mitten im Saal ein Ceremonienmeister umherging, der, mit einem Stock mit goldenem Knopfe in der Hand, eine Verbeugung gegen den Herrn und gegen die Dame machte, die mit einander tanzen sollten. Alles das hing so ganz von ihm ab, daß Jemand, der mit einer bestimmten Dame tanzen wollte, sich vergebens alle Mühe gab, wenn er nicht die Einwilligung des Ceremonienmeisters hatte. Wurde der Lieblingstanz jener Tage, die Courante von vierundzwanzig Personen, getanzt, so machte der Ceremonienmeister zuerst zwölf Damen, und darauf eben so vielen Herren jedem einzeln eine Verbeugung, und bezeichnete dann jedem Herrn

die Dame, mit der er den Tanz ausführen sollte; sobald dieses geschehen war, setzte sich der Zug paarweise hinter einander in Bewegung. Erschienen Masken auf dem Ball, was nichts Seltenes war, so überließ man ihnen sogleich die Ehre des Tanzes; nachdem sie aber der Reihe nach alle getanzt hatten, führte man die letzte Maske der Person zu, bei welcher die Ordnung unterbrochen, und nun erst durfte der Tanz wieder seinen Fortgang nehmen. Die Sorge des Ceremonienmeisters war es auch, in steter Aufmerksamkeit zu sein, daß die Paare der Reihe nach alle an den Tanz kamen, und Niemand übergangen wurde. Gewöhnlich tanzte immer nur ein Paar, so groß die Gesellschaft auch sein mochte, und nur an der eben erwähnten figurirten Courante, und am Braule, der die Stelle unserer Polonaise vertrat, durften mehrere oder alle Tänzer gleichzeitig theilnehmen.

Als Modetanz auf diesen Bällen haben wir die Courante genannt, die als der erste regelmäßige Gesellschaftstanz zu betrachten ist, und die von Ludwig XIV., der sie vorzüglich tanzte, allen übrigen Tänzen vorgezogen wurde. Sie zeichnete sich durch die größte Einfachheit aus, und wurde ihrer Gravität halber auch der „Doctortanz" genannt. Sie war es auch, die der französischen Tanzkunst in andern Ländern Eingang verschaffte und ihr die Priorität über die volksthümlich-nationalen Tänze errang, so daß diese fortan nur noch von dem Volke und besonders auf dem Lande getanzt

wurden, während jene ein Vorrecht der Höfe und vornehmen Gesellschaften in den Städten blieben. Die Courante erhielt sich bis zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, von wann ab sie immer seltener vorkam, und endlich ganz verschwand, zum großen Verdruß der Tanzlehrer jener Zeit, die gegen ihre Abschaffung sehr eiferten, da mit ihr so lange der Anfang im Tanzunterricht gemacht worden war, und ihre genaue Kenntniß der aller übrigen Tänze vorangehen mußte.

Die alten Tanzmeister ertheilen ihr unbedingtes Lob, so Wagenseil in seinem Buch von der Erziehung eines Prinzen, Taubert in seinem rechtschaffenen Tanzmeister, Leipzig 1717, und Meleaton: von der Nutzbarkeit des Tanzens, Frankfurt und Leipzig 1713. Bonin (ehemal. berühmter Tanzlehrer der Universität Jena) nennt die Courante nicht mit Unrecht den Schlüssel zu allen übrigen Tänzen und den Fundamentaltanz, auf den alle (alten) Tänze beruhen. Bonin: neueste Art der galanten und theatralischen Tanzkunst, 1712.

Bei der Wichtigkeit dieses alten, längst vergessenen Tanzes können wir es nicht unterlassen, eine genaue Beschreibung desselben hier folgen zu lassen.

Der Herr führt seine Dame mit der rechten Hand, in der linken den Hut haltend, nach der Stelle, von welcher aus er den Tanz beginnen will; Beide machen den Anwesenden die Révérence und wiederholen solche *gegen einander*; der Herr setzt seinen Hut mit der linken *Hand auf den Kopf*, und legt die rechte auf seine Hüfte,

wo sich bereits die linke Hand der Dame befindet. Beide tanzen nun gleichzeitig. Vorbereitung: 5. Position, der linke Fuß vorn. Der rechte Fuß beschreibt unter fortwährendem Beugen beider Kniee, mit der Fußspitze die Linie bis zur 1. Position, der Körper degagirt auf den linken Fuß, worauf mit gestreckten Knien auf beide Fußspitzen gehoben wird, und der rechte Fuß in die 4. Position vorwärts gleitet. Die bisherigen Bewegungen wurden pas grave, ou temps de courante genannt, und bei ihrer Ausführung nach der Regel verfahren, die bei allen alten Tänzen beobachtet wurde, nämlich das Beugen (plié) im Auftakt, und das Heben (élevé) in der Cadenz gemacht, so daß die Beugung immer vor dem Takt und die Hebung gerade mit dem neuen Takt und Niederschlage geschah. Ebenso ist von den Bewegungen der Arme zu merken, daß beim Erheben des Körpers sich auch die Arme heben und beim Sinken desselben diese zur Seite fallen. Nach Beendigung des vorhergehenden Schrittes wird der rechte Fuß, der sich auf der Spitze in der 4. Position befindet, auf den Absatz niedergelassen, der Körper degagirt auf denselben und der linke Fuß folgt dem rechten zur 1. Position. Hierauf beugt man wieder mit beiden Knien und bringt im Heben den linken Fuß mit gebogenem Knie vor. Dies ist das demi-coupé. Nachdem der Absatz auf der Diele ist und der Körper auf dem linken Fuß die Cadenz gemacht, folgt der rechte Fuß an der Seite steif nach. Jetzt wird wieder mit beiden Knien gebogen, man con-

pirt mit dem rechten Fuß vor, der Körper degagirt auf demselben, und der linke Fuß gleitet von der Seite steif hinaus. Dieses ist das coupé. — Wenn die Schritte in der angegebenen Reihenfolge zweimal wiederholt sind, so macht man mit dem linken Fuß einen steifen Pas, und dreht sich zugleich ein wenig gegen die linke Seite; hierauf folgt ein temps de courante mit dem rechten Fuß, ein steifer Pas mit dem linken Fuß und etwas gebogenem Knie, und nochmals ein temps de courante. Diese vier Tanzschritte wenden sich allmälig gegen die linke Hand. Die Touren des Tanzes sind die einfachsten, die man sich denken kann. Entweder tanzt man in gerader Linie den Saal auf und ab, oder in der Figur eines länglichen Recht- oder Achtecks, oder in einer Ovalrunde. Hat man die Tanzschritte in der Reihenfolge mehrere Male wiederholt, so erfolgen dieselben Verbeugungen wie beim Anfang. — Dieses nannte man die Courante an der Hand. Eine Variation dieses Tanzes war die Courante von der Hand, bei welcher sich der Herr nach dem Compliment von seiner Dame trennte; der Herr ging links, die Dame rechts; hierauf wendeten sich Beide und gingen einander parallel, unten begegneten sie sich und wiederholten dasselbe. Trotz seiner scheinbaren Einfachheit erfordert dieser Tanz eine außerordentliche Uebung. Die im $^6/_4$ Takt geschriebene Musik hatte bei jedem Takt *bemerkbare* Einschnitte, so daß die Cadenz leicht zu *finden war.*

Erst gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts trat für das Ballet in Frankreich der Glanzpunkt und die größte Periode seiner Entwickelung ein. Ausgezeichnete Tänzer, unter denen besonders die Familie Vestris*) hervorragte, erhoben es zu einer Stufe der Vollendung, die von Kennern als einzig dastehend und nie wieder erreicht bezeichnet wird. Der eigentliche Schöpfer des modernen Ballets und der Regenerator der höhern Tanzkunst überhaupt, war Noverre. Ihm muß ohne Widerrede

---

*) Der alte Vestris „le dieu de la danse" unterrichtete den höchsten Adel beider Geschlechter in der contenance und in révérences. Die Marquise de C. theilt eine solche leçon, die er dem Prinzen de Lamarck gab, wörtlich mit. Er lehrte ihm nicht allein die großen Unterschiede bei Begrüßungen hoher Personen nach dem Maß ihres Ranges, sondern zugleich die verbindlichsten, gewandtesten Redensarten, und beendete diese ergötzliche Unterweisung: „Also jetzt, mein Prinz — wir steigen einige Stufen hinab und Sie werden einem berühmten Virtuosen ihr Compliment machen. — Begrüßen Sie ihn ungezwungen — geben Sie Acht auf das, was Sie thun, mein Prinz, und lassen Sie sich Zeit — Sie müssen in dem ausgezeichneten Künstler das Entzücken eines weiten Reichs anerkennen, einen Mann, der sich aus dem Nichts zu den Sternen emporhebt, einen Mann, den die Monarchen lieben, adeln, mit Reichthümern überschütten — kurz Sie müssen sich vorstellen, daß Sie etwa den alten Vestris vor sich haben, durch eine Pension geehrt und mit dem Orden des heiligen Michael decorirt (den ich übrigens hier auf der Brust haben würde, wenn nicht diese höllische Revolution gekommen wäre) — also jetzt — Sie stehen vor dem Ritter Vestris, mein Prinz — begrüßen Sie ihn — so — so — noch etwas tiefer!"

der Ruhm zugestanden werden, das Ballet zu einer selbstständigen rhythmisch-plastischen Gattung der schönen Künste erhoben zu haben. Sein großes Verdienst war, daß er das Mißliche jener ungeheuerlichen Kunstproductionen einsah, die aus Schauspiel, Oper und Tanz bestanden, und das Ballet, als eine besondere Gattung der theatralischen Kunst, von seinen Schwesterkünsten Schauspiel und Oper trennte, wodurch er es zur selbstständigen, nur durch Tanz, Mimik und Musik ausgeführten Handlung machte. Die ganze Geschichte der Tanzkunst hat keinen zweiten Mann aufzuweisen, der sich wie Noverre als ausübender Künstler und theoretischer Schriftsteller einen solchen Ruhm in dieser Kunst erworben hätte. Obgleich schon längst vor ihm die komische Pantomime der Italiener auf der französischen Bühne eingeführt war, und auch im höhern ernsten Stil die Tänzerinnen Camargo*) und Sallé**)

---

*) Marie Anne Cupis de Camargo, berühmte Tänzerin der großen Oper in Paris. Geboren 1710, starb 1770. Sie war es, die zuerst einen Entrechat auf der Bühne wagte.

**) Mademoiselle Sallé, ebenfalls berühmte Tänzerin der großen Oper, hatte bereits im Jahre 1732 in Paris einen Pygmalion, eine Ariadne u. A. mythologische Charaktere mit glücklichem Erfolg durch den Tanz darzustellen versucht.

Rameau verliebte sich in die liebenswürdige und reizende Künstlerin. Sie besaß sehr viele angenehme Talente, und außer ihrer Kunst sang und spielte sie fertig und mit vieler *Delikatesse*. Einst äußerte sie gegen Rameau den Wunsch, auch *selbst Etwas in Musik* setzen zu können, und bat ihn, ihr darin

Berühmtheit erworben hatten, so war er doch der Erste, der, das Wesen der antiken Pantomime studirend, diese mit dem Ballet in die genaueste Verbindung zu setzen unternahm. Doch würde man sehr irren, wenn man die Ballete Noverre's mit den römischen Pantomimen vergleichen wollte, da in jenen der eigentliche Tanz, obwohl er ihn zum wirklichen dramatischen Charaktertanz erhob, doch die Hauptsache und der mimisch-plastische Theil nur untergeordnet blieb, so daß in seinen Balleten das Rhythmische vorherrscht, und die Handlung nicht nur den Tanz herbeiführt, sondern auch größtentheils durch den Tanz ausgeführt wird.

Jean George Noverre wurde den 29. April 1727 zu Paris geboren. Eine entschiedene Neigung für die Musik zog ihn schon frühzeitig von der militärischen Carriere, zu der ihn seine anscheinend wohlhabenden Eltern bestimmt hatten, ab und zum Theater.

---

einigen Unterricht zu ertheilen. Der verliebte Componist antwortete ihr sehr galant: „Nichts ist leichter, Sie können gleich in dieser Minute einen Versuch machen". Er gab ihr eine Nadel und ein Blatt liniirtes Notenpapier und bat sie, mit der Nadel die Linien des Papiers nach Gutdünken zu punktiren. Nachdem sie damit fertig war, nahm Rameau das Blatt, machte aus diesen Punkten Noten, ohne nur einen einzigen zu ändern oder wegzulassen, bestimmte ihre Länge und Kürze, und setzte den Schlüssel dazu. Aus diesem Spiel ward ein besonderer Tanz von piquanter Melodie, der unter dem Namen les Sauvages, dans les Indes galantes in Frankreich lange Zeit Mode war.

Er bildete sich unter Dupré, der namentlich als Lehrer des großen Vestris einen historischen Namen hat, und erscheint schon seit 1740 als Tänzer auf der königlichen Bühne zu Fontainebleau. Als praktischer Künstler kann er es jedoch höchstens zu einer mittelmäßigen Fertigkeit gebracht haben, denn schon in früher Jugend findet man ihn viel mehr bei den Arrangements als auf den Brettern thätig. Sein Name als geschickter und sinnreicher Arrangeur machte den Prinzen Heinrich von Preußen auf ihn aufmerksam und Friedrich der Große berief ihn nach Berlin, um bei dem neuen Institute der italienischen Oper im Ballet mitzuwirken. Wenig zufrieden mit der Sparsamkeit des königlichen Philosophen, kehrte er nach einiger Zeit wieder in seine bescheidene Stellung zu Paris als Tänzer und Balletregisseur zurück, bis ihn Garrick 1749 für das Drurylanetheater in London gewann und damit seinem Talent einen breiten Spielraum eröffnete. Garrick, als Eigenthümer dieses Theaters, sparte nicht, wo sein vortrefflicher Takt die Entfaltung von Pracht nöthig erachtete, und fand sich bereit, die Compositionen Noverre's zuerst mit jenem weltberühmten Luxus in Scene zu setzen, welcher nachmals weniger geldmächtige und weniger umsichtig geleitete Directionen (z. B. die des Lyoner Stadttheaters) zum Bankerot brachte und ein blühendes deutsches Fürstenthum, Württemberg, beinahe ruinirte. Als 1754, nach Ausbruch des englisch-französischen Krieges, Noverre auf dem Drurylane eines seiner Ballete einstudirte und

hierzu wie gewöhnlich die kostspieligsten Vorrichtungen gemacht waren, erstürmte und verwüstete der patriotische Londoner Pöbel das Theater. Garrick hatte einen unermeßlichen Schaden, aber nicht er, sondern Noverre brach die Verbindung ab; denn der stolze Balletmeister konnte es nicht ertragen, seine Kunst von den Feinden seines Vaterlandes mit Füßen getreten zu sehen; erst während der Revolution betrat er London als Flüchtling wieder. Schon vor der Londoner Katastrophe hatte er angefangen, seine Talente vor ganz Europa zu entfalten: Wien, Neapel, Turin, Lissabon, Mailand und andere Orte waren die Schauplätze seiner nicht nur für die Zeitgenossen, sondern zum Theil für die folgenden Generationen bedeutsamen persönlichen Wirksamkeit, denn fast in allen Hauptstädten Europas datirt der dauernde Bestand eines Balletcorps von der Periode seiner Gegenwart. Ohne Zweifel die glänzendste Zeit seines Lebens war sein Aufenthalt in Stuttgart am Hofe des Herzogs Karl Eugen von Württemberg. Noverre, dessen Verdienste bereits von ganz Europa anerkannt waren, setzte seinen Stolz darein, in Stuttgart ein Institut zu schaffen, das mit der großen Oper in Paris wetteiferte, denn diese hatte ihn noch immer nicht in ihre Mitte berufen. Das gelang ihm für eine Zeitlang vollständig; Paris wurde von dem Stuttgarter Geschmack dominirt, der große Vestris kam nach Württemberg, um die neuen Ballets zu studiren und die Pariser Oper ließ ihre Costüme in Schwaben anfertigen. Obwohl

der Herzog sich bekanntlich selbst in die Geschäfte der Intendanz mischte und die Schönheit der Künstlerinnen sein Interesse oft mehr fesselte als ihr Talent, so behauptete doch Noverre (und beinahe er allein von der ganzen Stuttgarter Regie) seine Stellung den despotischen Launen gegenüber durch das Gewicht seines Rufes und durch seine damals zu ihrer Vollendung gelangten Fähigkeiten nicht nur vollständig, sondern er genoß sogar unter den Künstlern und Künstlerinnen eine so große Autorität, daß er sie ungeahndet mit der rücksichtslosesten Rohheit behandeln konnte. Auf die rosenfarbene Laune eines Despoten gegründet, ging das glänzende Stuttgarter Institut mit dieser zu Grunde. Noverre erlebte seinen allmäligen Verfall nicht, denn durch den Einfluß der Dauphine Marie Antoinette ward er endlich als erster Balletmeister an die große Oper (Académie royale de musique) zu Paris berufen, ein Kunstinstitut, das durch einen ungeheuern Regierungszuschuß damals wie heute im Stande ist, dem durch die Zeitideen depravirten, aber auch dem durch sie geläuterten Geschmack, eine unerschütterliche conservative Haltung entgegen zu setzen. Noverre fand seine Ideen hier bereits zur Herrschaft gelangt und er hatte seitdem wenig mehr zu thun, als auf seinen Lorbeern auszuruhen. Doch war ihm eine schwere Prüfung vorbehalten. Während der Revolution mußte er erleben, daß die Académie royale de musique durch das Entziehen des Zuschusses zur Unbedeutendheit her-

absank und sogar von den damaligen Machthabern als die hervorragendste aristokratische Belustigung mit einem gewissen Haß behandelt, daß sie mit Spott und Verachtung überhäuft wurde. Weniger von persönlicher Verfolgung gedrängt als aus Abneigung gegen die neue Zeit, welche die große Oper unter die Füße trat und die Vorstadttheater zu Dutzenden aus dem Boden springen ließ, zog sich Noverre nach Stuttgart, endlich nach London zurück. Als er Paris wiedersah, fand er sich ohne persönliche Bedeutung. Moderne Ideen, die auch auf dem Gebiete der Tanzkunst aus der allgemeinen Bewegung hervorgegangen waren, hatten Noverre in den Hintergrund gedrängt, — war doch selbst Vestris (Sohn), der ausübende Künstler, von einem jüngern Talente, das aus einem Vorstadttheater hervorgegangen, von Duport, überflügelt. Noverre starb als Ritter des päpstlichen Christusordens zu St. Germain en Laye am 19. November 1810.

Noverre's Bedeutung beruht auf seiner persönlichen Wirksamkeit auf allen großen europäischen Bühnen des vorigen Jahrhunderts und auf seiner schriftstellerischen Thätigkeit. Seine Werke erschienen gesammelt Petersburg 1803—4. 4 Bde. 4. Ohne Zweifel war er ein Mann von feinem Geschmack. Viele seiner Abhandlungen über einzelne Zweige der theatralischen Künste sind allerdings heute durchaus ungenießbar (allenfalls die Observations sur la construction d'une nouvelle Salle d'Opéra, zuerst Paris 1781, wären von

diesem Urtheile auszunehmen), aber es bleiben als noch immer werthvoll, ja als noch immer unerreicht zu nennen jene berühmten Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier. Paris 1807. (Erste Auflage Lyon 1760, deutsch von Lessing und Bode, Hamburg und Leipzig 1769.) Sie sind die Documente seiner schöpferischen Thätigkeit, die Rechtfertigung seiner Reformen und die Vertheidigung seiner für jene Zeit ziemlich kühnen, aber von fabelhaftem Erfolge gekrönten Leistungen.

Die Lettres sur la danse haben ihren Werth bis heute noch nicht verloren, ja sie sind eigentlich ohne Concurrenz geblieben. Dies verdanken sie zunächst dem feinen praktischen Verstande, der bei aller Ueberschwenglichkeit der Redensarten das ganze Buch gleichsam durchtränkt. Ueberall ist die Technik der Kunst, ja man möchte sagen das Handwerk derselben die Hauptsache; Tänzer und Balletmeister finden Winke und Bemerkungen, die sie kaum aus einer langen Praxis gewonnen hätten, wenn sie selbständig zu denselben gelangen wollten; sie finden Regeln auf einem Gebiete, wo noch scheinbar Alles regellos, wo scheinbar das Talent darauf angewiesen ist, sich seinen eigenen Weg zu bahnen. Noverre steht mitten in der Sache, er ist ein gebildeter aufmerksamer Lehrer, und wenn ihm auch das Bewußtsein der ästhetischen Principien abgeht, so hat er wenigstens überall die Tendenz, dem Tänzer das Bewußtsein seiner selbständigen Wirksamkeit zu ver-

schaffen. Noverre hat freilich in seiner Technik des Bühnentanzes zuweilen geirrt, aber diese Irrthümer sind eben so selten als leicht zu entschuldigen, denn er selbst hat ja erst die Technik gebildet und ihm wurde ein unendlicher Wust von Unsinn überliefert, den er nur allmälig beherrschen und sichten lernen konnte. Die beiden ziemlich in der Zeit auseinanderliegenden Ausgaben seiner Lettres (1760 und 1807) geben Belege genug dafür. Wie er selbst sich namentlich von den technischen Quälereien allmälig löste, zeigt u. A. jene Verkettung von Schritten, die nach acht Takten, bei dem zweiten Viertel, im Dreivierteltakt endigten, eine Tour de force, bei welcher auch der Figurant den gebildeten Tänzer zu Tode hetzen kann, und die erst seit seinem Stuttgarter Aufenthalt — dem Noverre überhaupt sehr große Fortschritte verdankt, — aus seinem Systeme und damit von der Bühne verschwand.

Noverre's Lehrmethode hatte etwas Rauhes; er behandelte Schüler und Schülerinnen nicht nur grob, sondern oft ziemlich handgreiflich. Bekannt ist sein derbes Wort zu den blaubeschuhten Stuttgarter Tänzerinnen, die sich als Maitressen des Herzogs einer gewissen Ueberlegenheit erfreuten: Si vous ne frottez mieux que vous dansez, vous êtes de miserables maîtresses. Die Stelle der Tänzer im Tableau pflegte er durch Hinspucken zu bezeichnen, und die ihm untergebenen Künstler überhaupt mit einer jetzt in diesen Kreisen unerhörten Unhöflichkeit zu behandeln. Daß

auch er mit Künstler-Eitelkeit, mit Stolz und ungerechtfertigtem Hochmuth zu kämpfen gehabt haben wird, ist nicht zu bezweifeln, ob seine Methode in diesem Kampfe die beste, bleibt zweifelhaft. Wie oben bemerkt, ist er wohl nicht lange als ausübender Künstler thätig gewesen; übrigens litt er schon frühzeitig an einem Fußübel. Der Künstlerneid verfolgte ihn jedoch bis auf ein Gebiet, wo er unantastbar erscheint: die Autorschaft seiner Werke wurde angefochten, und F. L. Schröder, der in Stuttgart Noverre's Ballete sah, erhielt von Gardela, Bruder der ersten Tänzerin und herzoglichen Favorite Agathe, die Auskunft, daß seine Abhandlungen und Ballets einen unbekannten Abbé zum Verfasser hätten, der ihn überall hin begleitete und auch in Stuttgart bei ihm lebte. Es ist nicht unmöglich, daß Noverre die Feder eines Gelehrten benutzt hat, aber wie gering der Antheil desselben gewesen ist, muß Jeder erkennen, der sich die Mühe nimmt, diese Abhandlungen oder auch nur die Programme zu studiren, — sie verrathen bis in die geringsten Details einen Bühnenverstand und namentlich eine orchestische Kenntniß, die kein Gelehrter damals, am wenigsten ein unbekannter französischer Abbé, besessen haben kann.

Das pantomimische Ballet wurde von Noverre's Nachfolgern Gardel und Dauberval mit vielem Glück weiter ausgebildet und zur Vollkommenheit gebracht. Besonders war es Dauberval, der Schüler Noverre's, der durch seine Kunstschöpfungen auf diesem Gebiet,

den Intentionen seines Meisters getreu, Erfolgreiches leistete. Als Direktor des Theaters in Bordeaux (1785—91) setzte er seine reizenden Ballets la Fille mal gardée, le Déserteur, l'Epreuve villageoise und Télémaque in Scene, von denen allein die Rolle des Mentor im Telemach genügt haben würde, ihm den ersten Rang unter den Ballet-Compositeurs anzuweisen.

Dauberval war ein geistreicher, feiner und ausgezeichneter Mime, der Alles der Natur und Wenig seinem berühmten Meister verdankt, wie dieser selbst eingesteht. Seine Pantomimen waren der vollkommenste Typus des Theater-Ballets, und er trat mit ihnen, die gewöhnlich eine einfache, ländliche Handlung darstellten, siegreich gegen das alte Vorurtheil der großen Feen- und mythologischen Ballete auf. Aber auch sein Geist, sein Takt und seine Feinheit waren erforderlich, um seinen Ballets Erfolg und Geltung zu verschaffen, die nach ihm nur sehr mittelmäßig aufgeführt worden sind.

Jean Bercher, genannt Dauberval, mit dem Beinamen „le Préville de la danse", wurde den 19. August 1742 zu Montpellier geboren. Er war erster Tänzer und Balletmeister der großen Oper in Paris, wurde aber durch wiederholte Zwistigkeiten und Theaterintriguen gezwungen, sich unter den Befehl des Balletmeisters Gardel des Aeltern zu stellen, worauf er seinen Platz an der Oper aufgab, und diese mit einer Pension von 3500 Livres verließ. Er ließ sich nun in Bordeaux nieder, von wo aus er häufig Reisen nach Paris

und London unternahm. Uebrigens erfreute er sich einer ausgezeichneten Gesundheit, welche er seiner Leidenschaft für die Jagd zuschrieb. Im Alter von 55 Jahren war er noch so schlank und leicht wie eine Feder, und wenn er seine Werke einübte, begegnete es ihm oft, sein Alter zu vergessen, und die Schritte mit einer Kraft und Gewandtheit auszuführen, die die jungen Tänzer in Erstaunen setzte. Er starb in Tours am 14. Februar 1806 im Alter von 64 Jahren auf einer Reise von Paris nach Bordeaux.

Seine Ballets, von denen einige sich sogar bis heute erhalten haben, wurden auch bei seinem Leben mit einigen Veränderungen auf dem Theater der Opéra in Paris aufgeführt und gaben Veranlassung zur gegenseitigen Beschuldigung des Plagiats zwischen Dauberval und Gardel dem Jüngern. Letzterer brachte im Jahre 1800 auf dem Théâtre de la République et des arts in Paris sein berühmtes Ballet la Dansomanie zur Aufführung. Dieses Werk, in dem der wirkliche Tanz schon durch die Handlung eine Hauptrolle zu spielen bestimmt ist, machte die ungeheuerste Sensation und erlebte mehre hundert Vorstellungen. Mit ihm wurde dem mythologischen Ballet vollends ein Ende gemacht, und die neue Gattung errang, trotz dem Eifer der Enthusiasten für das alte Genre, einen glänzenden und bleibenden Sieg.

Mit dem Ende des vorigen Jahrhunderts verlor sich auch der Geschmack der Franzosen an ihren edlen

und ernsten Gesellschaftstänzen. Bonnet klagt darüber, daß schon seit der Vermählung des Herzogs von Burgund der Tanz immer mehr an Anstand und Grazie verliere und seinem Untergange unvermeidlich entgegen eile. Er sagt, zu seiner Zeit (1723) habe man von all den Tänzen, welche den Zweck hatten, die schöne Haltung des Körpers, sowie die anmuthsvollen Bewegungen desselben dem Auge darzustellen, Nichts mehr gesehen. Die jungen Hofleute hätten an ihrer Stelle die Contretänze eingeführt, in denen weder Ernst noch Würde, oder gar der Adel der alten wieder zu erkennen seien, so daß man auf den Hofbällen in der Folge nur noch Schauspielertänze werde aufführen sehen. „Das zielt Alles auf die Zerstörung der alten ernsten Sitten, und bestätigt gründlich die Vorwürfe, die man den Franzosen ihrer wechselnden Launen halber macht, da sie in diesen wie in vielen andern Dingen, das Gute und Nützliche dem Vergnügen und der Neuheit opfern.“ — Mit dem Verschwinden der Courante, die das wahrhafte Ideal der steifen altfranzösischen Grazie war, und der Menuet, die sich schon in leichtern Formen bewegte, trat der Tanz in ein neues Stadium seiner Entwickelung. Die englischen Colonnentänze, die in schnellem Tempo und mit hüpfenden Schritten ausgeführt werden mußten, nahmen zuerst die Stelle jener alten, Jahrhunderte lang beliebten Tänze ein. Der Geschmack wechselte von nun an schneller. Nachdem man das majestätische Tempo aufgegeben, und den lang-

samen Dreivierteltakt mit dem Zweivierteltakt im Allegro vertauscht hatte, entstand die Quadrille, die in der Form und im Reichthum der Touren den alten Tänzen überlegen war, in der Ausführung aber hinter jenen zurückstand, weil das lebhafte Tempo und die unzähligen Variationen des Tanzes den Mangel an Grazie bei den Tänzern weniger sichtbar machte. Doch auch sie mußte dem Zeitgeschmack weichen, und dem Contretanz das Feld räumen.

Schon in Feuillet's Choregraphie von 1700 befindet sich ein von Pécour erfundener Tanz dieses Namens, der indessen mit dem unserigen keine Aehnlichkeit hat, und nur von zwei Personen ausgeführt wurde. Die Erfindung des Tanzes, den wir unter Contretanz (von dem engl. Countrydance — ländlicher Tanz) verstehen, wird einem englischen Tanzmeister zugeschrieben, der denselben 1710 in Frankreich eingeführt haben soll. Doch erst, nachdem Rameau 1745 in dem Ballet les Fêtes de Polymnie einen Contretanz eingeflochten hatte, welcher, dem Geschmacke der Pariser entsprechend, den allgemeinsten Beifall fand, wurde er in den Salons heimisch und fand später auch in den Tanzlokalen des Volkes Eingang. Die Melodien der Contretänze hatten bei ihrem Entstehen alle einen besondern Namen. Um die Zahl der Touren-Combinationen zu verringern, die bei jedem Contretanz wechselten, wählte man endlich *sechs dieser* Melodien aus, die am geeignetsten schienen, *und executirte* die Contretänze in Quadrillen vereinigt.

Die Quadrille bestimmt die Ordnung der Touren. Die Melodien, aus denen sie besteht, haben sämmtlich ihren Charakter. Die Quadrille ist auf diese Weise eine Sonate von fünf Stücken von verschiedenem Charakter geworden. Als man die Quadrille auf diese Weise organisirte, gab es Lieblingscontretänze, welche le pantalon, l'été, la poule, la trénis und la pastourelle hießen. Da die Melodien dieser Contretänze als Grundformen gewählt wurden, so erhielten sie deren Namen, die auch allen neuen Stücken gegeben wurden. Während die französische Quadrillenmusik mehr an die schlichtere Weise des alten Contretanzes erinnert, hat Strauß aus den sechs Abtheilungen eben so viele kleine Charakterstücke gemacht, wo zwischen 1, 3 und 6 und zwischen 2, 4 und 5 eine gewisse Verwandtschaft durchklingt, so daß jene die rauschenderen, glänzenderen, diese die einfacheren sind, jene eine breitere Melodie haben, diese mehr aus raschen, kurzen Melodiefiguren zusammengesetzt zu sein pflegen.

Le pantalon
De Toinon
N'a pas de fond.

Diese Verse wurden mit einer sehr alten Contredanse-Melodie improvisirt. Das Liedchen gefiel und ging selbst in die Salons über. Der Contretanz verlor seinen ersten Namen und Jedermann verlangte le pantalon, indem man so die Melodie des Tanzes mit den *ersten Worten* des Liedes bezeichnete. Endlich gab man

die Melodie und das Lied auf, aber die Tour von le pantalon blieb.

Ein 1800 berühmter Contretanz, „le pas d'été“, mußte auf eine ganz eigenthümliche Weise getanzt werden. Es gehörte Grazie und Lebendigkeit dazu, er konnte deshalb nur von Virtuosen ausgeführt werden, die ihn lange zusammen geübt hatten. Deshalb missfiel er auch bald denen, die ihn nicht mittanzen konnten, sie bildeten die Mehrheit, und das pas d'été wurde von den Bällen verbannt. Der Name blieb jedoch und hat sich bis heute in unsern Quadrillen erhalten.

Im Jahre 1802 erschien ein Contretanz von Julien, dessen zweiter Theil mit einer Nachahmung des Hühnerschreies begann. Die Tour dieses Contretanzes war neu und hübsch und man nahm sie allgemein an; der Name blieb, um alle Contretänze zu bezeichnen, welche nach den Touren der poule geschrieben wurden, obgleich ihre Melodie mit dem Gluck! Gluck! Nichts gemein hat.

Trenitz war ein ausgezeichneter Tänzer, der um das Jahr 1800 die Tour des Contretanzes erfand, welche noch jetzt seinen Namen führt. Tausende von Melodien sind nach dieser Combination von Pas gemacht worden, aber keine ist der ursprünglichen gleichgekommen. Sobald Trenitz tanzte, drängte sich Alles in seine Nähe, um ihn zu sehen und zu bewundern.

La pastourelle wurde so genannt wegen der *Melodie und* der Begleitung nach Art der Villanellen *(Hirtentänze).*

Der Name finale, wie man den Contretanz nennt, welcher die Quadrille beschließt, bedarf keiner Erklärung.

Im ersten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts verschwanden die so lange beliebten französischen Contretänze plötzlich aus den Tanzsälen, um der lebhaften Ecossaise wieder Platz zu machen. Ihr erstes Erscheinen in den Tanzzirkeln der vornehmen Welt fällt in das Jahr 1760, wie wir aus Voltaire's Briefen ersehen, wo viel von der „Ecossaise“ die Rede ist, in der Mademoiselle Denis, Voltaire's Nichte, besonders glänzte. Sie war übrigens schon weit früher mit zu Grundlegung eines schottischen Nationaltanzes von französischen Balletmeistern für das Theater umgestaltet und in den Salons eingeführt, dann aber lange Zeit wieder vergessen worden. Man denke sich in ihr, wie in der Anglaise, alle Herren neben einander stehend in einer endlosen Reihe, und ihnen 3 bis 4 Schritte gegenüber die Damen. Das oberste Paar mußte irgend eine Tour aufführen und sich alle Paare entlang hinabquälen in allerlei gefährlichen Evolutionen, (Schubkarren-Tour, Triumpf-Pfortentour u. s. w.), worauf es endlich unten athemlos ankam und das zweite Paar ganz das Nämliche nachmachte. Man tanzte, um zu schwitzen, wie jener Engländer, der dreimal nach einander eine sehr große und starke Dame engagirte. „Est ce pour épouser, Monsieur?“ fragte ihn die Tante des Mädchens. „Oh no“! entgegnete der Gentleman, „c'est pour transpirer!“

Mehr als Curiosität tanzte man auch wohl noch

Menuet, besonders wenn sich Tänzerinnen fanden, welche das feierliche Schweben, Heben und Senken recht graziös ausführen oder gar die Umdrehung balletmäßig auf der Fußspitze zu machen verstanden. Erst im Winter des Jahres 1821 wurde dann der Contretanz in der Form, wie er noch heute ausgeführt wird, zum ersten Male bei Hofe in Berlin getanzt, und vom königl. Balletmeister und Solotänzer Lauchery in Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen mitgetheilt.

So lange waren die von Frankreich adoptirten Tänze fast alle französischen Ursprungs oder doch von französischen Tänzern bearbeitet, nun aber machte sich eine ganz eigenthümliche Erscheinung geltend. Bisher tanzte man nur Tourentänze, die von einem oder mehreren Paaren in bestimmten Figuren ausgeführt wurden. Der Herr berührte seine Tänzerin entweder gar nicht, oder doch nur bei den äußersten Fingerspitzen. Mit dem 19. Jahrhundert aber tritt eine vollständige Umwälzung, eine ganz unerhörte Veränderung in die gesellschaftliche Tanzkunst der Franzosen ein. Die von der gebildeten Welt bisher verachteten Tänze des Volks, und zwar des deutschen Volks, der Landbewohner, fingen an, den Kunsttänzen der französischen Schule bedenkliche Concurrenz zu machen. Die germanischen Rundtänze, jene Art von Steeple-Chaise, in welchem man athemlos und mit dem Schwindel im Kopf wieder an der Stelle anlangt, von welcher man ausgerannt ist, liebt der Franzose eigentlich bis heute noch nicht; sein Tanz ist

die Quadrille, das vis-à-vis, in welchem er zugleich alle seine Empfindung und Genialität in der Mimik und Gestikulation an den Tag legen kann. Aber dennoch geschah es, daß dem deutschen Rundtanz, der bisher von französischen und deutschen Meistern gar nicht als Tanz geachtet und betrachtet wurde, ein bedeutender Platz neben dem Tourentanz eingeräumt werden mußte.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts verpflanzte sich der Galopp, wie früher der idealisirte Walzer (Allemande), nach Frankreich. Die Allemande, die mit ihrer wiegenden, melodienreichen Musik, in der Einfachheit des Tanzschrittes, in der Verschlingung und Entwickelung der Arme und in dem langsamen Walzertempo, den Charakter der deutschen Nation darstellt, wie er dem Auslande erscheint, wurde schon zur Zeit der Regierung Ludwig's XIV. mit Benutzung nationaldeutscher Motive von der französischen Tanzkunst erfunden, und stammt in der Musik aus dem Elsaß. Ihre Einführung am Versailler Hofe sollte eine Art von künstlerischer Einverleibung der neuerworbenen deutschen Provinzen sein. Sie ist unstreitig einer der schönsten, aber auch zugleich schwierigsten Tänze, weniger in Betreff ihrer Touren, die in Einfachheit mit der Courante wetteifern könnten, als in Hinsicht der dabei zu entwickelnden Grazie in Haltung des Oberkörpers und in der anmuthigen Wendung und Verschlingung der Arme. Die Tanzenden stehen paarweise oder im Kreise hinter einander, oder auch zwei Tänzer,

jeder zwischen zwei Tänzerinnen, einander gegenüber. Die Musik war anfänglich im Zweiviertel-, später zuweilen auch im Dreivierteltakt geschrieben, und der Tanzschritt bestand aus drei sogenannten pas marchés, die stets geschliffen, bald vorwärts, bald zurück getanzt wurden. — Im Anfange der Kaiserregierung wieder auf die Bühne gebracht, gefiel die Allemande in Paris so außerordentlich, daß sie lange Zeit hindurch fast nach jedem Zwischenakt getanzt werden mußte.

Ein anderer Tanz der Kaiserzeit, vor dessen kühnen Stellungen und Gruppen die alte Etikette zurückschauderte, war der Shawltanz, der gewöhnlich von einer geraden Anzahl junger Mädchen ausgeführt wurde. Man tanzte ihn häufig derart, daß ein decentes Auge seinen Anblick unmöglich zu ertragen vermochte. Nicht ohne Grund klagten damals auch die Pariser Tanzmeister, die früher die Tonangeber der Welt waren, daß in der Kaiserzeit, durch die vielen Fremden, namentlich durch die Deutschen, die Zierlichkeit des französischen Contretanzes verdorben, und die Barbarei des schottischen Tanzes, des schnellen Walzers und Hopswalzers der reinen französischen Tanzkunst aufgedrungen werde. Das war ein bedenkliches Symptom. Auch der Hof Ludwig's XIV. hatte Schaaren vornehmer Fremden nach Paris gezogen, aber sie hatten dort nicht den Tanz verdorben, sondern umgekehrt nach der *französischen* Pfeife erst recht tanzen gelernt.

*In den ersten* Jahrzehnten unsers Jahrhunderts war

ein Ohr für die feinern rhythmischen Schattirungen der Tanzmusik fast gar nicht mehr vorhanden. Niemals hat man sich durch rhythmisch flachere Tanzweisen anregen lassen, als die jener Walzer, Ecossaisen u. s. w., welche man in den zwanziger Jahren tanzte. Das Ohr für die feinern Abstufungen der „Tanzbarkeit" im musikalischen Rhythmus war damals förmlich verdunkelt und eingeschlafen, und es ist ein bedeutsamer Wink für den Culturhistoriker, sagt Riehl, daß der Sinn für die feinere Tanzrhythmik zu ersterben begann zur Zeit der französischen Revolution, und sich in den rauhen Tagen des Napoleonischen Weltsturms und dem nächstfolgenden Jahrzehent am gründlichsten erloschen zeigte, während im Zeitalter Ludwig's XIV. das Ohr für die Feinheiten der Tanzrhythmik am allgemeinsten und höchsten ausgebildet erscheint. Um damals im Tanzsaal zu unterscheiden, ob eine Courante aufgespielt wurde oder eine Menuet, ob eine Gavotte oder eine Bourrée, dazu gehörte eine Schärfung des rhythmischen Instinkts, von der wahrlich wenig mehr übrig geblieben ist bei unsern tanzenden jungen Leuten, die oft sich noch besinnen, ob das ein Walzer oder Galopp ist, was ihnen die Musik eben mit dem rhythmischen Dreschflegel in die Ohren paukt.

Aus der Zeit der Geschmacklosigkeit in Tanz und Tanzmusik, den zwanziger Jahren unsers Jahrhunderts, stammt eine Erfindung, die den für jene Zeit äußerst charakteristischen Namen Cotillon (Unterrock) führt. Während man bisher unter dieser Benennung eine Art

französische Quadrille verstanden hatte, übertrug man den nicht gerade poetischen Namen jetzt auf ein Gesellschaftsspiel in Tanzform, das noch heute auf unsern Bällen den Beschluß macht und stark an die naive Zeit der Pfänderspiele erinnert. Sehr beliebt waren vor vierzig Jahren Touren wie die folgende: das erste Paar faßte ein Schnupftuch an den beiden Endzipfeln und hielt es, nachdem viel über die richtige Höhe debattirt worden, einem Herrn zum Ueberspringen vor. Dieser setzte nun mit einem fürchterlichen Ansatz über die Barrière, worauf er das Recht erhielt, mit der Dame zu tanzen. Oder: die Dame stellte sich mitten in den Saal, alle Herren versammelten sich um sie; plötzlich warf sie ihr Schnupftuch in die Höhe, und der Glückliche, der dasselbe erhaschte, walzte mit der Dame fort u. s. w.

Uebrigens kann man behaupten, daß die meisten in unsern Salons zur Ausführung kommenden Arten von Tänzen ihrer Abstammung nach National- und Volkstänze sind, aus denen freilich manche wesentliche Elemente ausgesondert wurden und deren Formen mancherlei Umgestaltungen erfuhren, wodurch sich denn ihr ursprünglicher oder eigentlich nationaler Charakter abschwächte und mehr oder weniger verwischte. Der Gesang eigenthümlicher Nationallieder beim Tanz fiel schon von vorne herein weg, aber auch sonst noch modificirte man die Tänze bedeutend, wie wir an *Polonaise*, *Cracovienne* und Mazurka sehen, von denen na-

mentlich der letztere durch seine Umgestaltung zum Salontanz ganz jenes heißblütige Wesen, jene seltsam wilde Leidenschaftlichkeit und jene bezaubernde Anmuth verloren hat, die diesen Tanz vor allen übrigen auszeichnet. Diese und viele andere Volkstänze wurden aber, nachdem sie auf der Bühne die Probe bestanden, von der Gesellschaft adoptirt und in die Salons aufgenommen. Dasselbe befruchtende Element, das in den Volksliedern und nationalen Melodien für die Musik liegt, ist auch in den National- und Volkstänzen für das Ballet und den Gesellschaftstanz vorhanden. Und wie das Volkslied, das aus den Empfindungen des Herzens lebensfrisch emporblüht, indem es die Wellen seines Rhythmus durch den Körper schwingt, diesen zum Tanze reizt, um den Geist des Liedes plastisch auszudrücken, so ist auch der Volkstanz seinem innersten Wesen nach ein ästhetischer Ausdruck der lieblichsten Seelenstimmungen und der tiefsten Gefühle, nicht in Worten, sondern in rhythmischen Bewegungen des Körpers. Aber nur in seltenen Fällen ist der Ursprung dieser Tänze und Lieder so genau zu ermitteln, daß man ihre Erfinder und die Zeit ihres Entstehens anzugeben vermag. Beides ist gewöhnlich in undurchdringliches Dunkel gehüllt, das sich bei den Tänzen erst mit dem Zeitpunkt aufhellt, wo diese auf der Bühne zur Darstellung gelangen. Anders ist es mit den Tänzen, die dem Theater entstammen, die erst nach und nach vereinfacht und für den Salon eingerichtet

wurden; hier sorgte man schon eher dafür, daß mit der Erfindung auch der Name des Erfinders auf die Nachwelt kam.

Der böhmischen Polka bemächtigte man sich zu schnell und machte sie zum Gesellschaftstanz, als daß man in ihrem Vaterlande Zeit gehabt hätte, sie wie alle böhmischen Nationaltänze nach einem Volksliede zu tanzen. Die Böhmen empfingen ihre Polka dann vom Auslande wieder in fast unveränderter Gestalt, und behandelten sie gleich einem französischen Salontanz, d. h. sie tanzten sie nach reiner Instrumentalbegleitung. Obgleich sie indessen schneller als irgend ein anderer Tanz populär wurde, und bald unter den heutigen Gesellschaftstänzen den ersten Rang einnahm, wußte man doch lange Nichts über ihren Ursprung, bis neuerdings Alfred Waldau, der Geschichtschreiber der böhmischen Nationaltänze, darüber Folgendes berichtet: Zu Anfang der dreißiger Jahre tanzte ein junges Bauermädchen, das in Elbeteinitz bei einem Bürger in Dienst stand, eines Sonntag Nachmittags zur eigenen Erheiterung einen Tanz, den es sich selbst erdacht hatte, und sang hierzu eine passende Melodie. Der dortige Lehrer Joseph Neruda, der zufällig anwesend war, schrieb die Melodie nieder, und der neue Tanz wurde bald danach zum ersten Mal in Elbeteinitz öffentlich getanzt. Ums Jahr 1835 fand er in Prag Eingang und erhielt dort, wahrscheinlich wegen des in ihm waltenden Halbschrittes, von dem böhmischen Wort pulka, d. h. die „Hälfte“,

den Namen. Vier Jahre später wurde er durch ein Prager Musikchor unter Kapellmeister Pergler nach Wien gebracht, wo Musik und Tanz sich außerordentlichen Beifall errangen. Im Jahre 1840 tanzte dann der ständische Tanzlehrer Raab aus Prag diese böhmische Polka mit großem Erfolg auf dem Odeontheater in Paris, worauf sie mit staunenswerther Schnelligkeit in die dortigen Salons und Ballsäle Eingang fand, und sich von da aus, wenn auch mehrfach modificirt, fast über alle Länder Europas und Amerikas verbreitete. Die erste Polka, die im Musikalienhandel erschien, war von Franz Hilmar, Lehrer in Kopidlno, componirt; gute, ächt nationale Polkas lieferten in der Folge vorzugsweise Labitzky, Liebmann, Prochaska, Swoboda und Titl. Das Mädchen aber, das diesen weltberühmten Tanz erfunden hat, soll jetzt im Dorfe Konetopy, auf der ehemaligen Herrschaft Brandeis, verheirathet leben. Ihr Name aber ist nicht genannt.

Eben so wie die Polka gehört auch die Polka tremblante, auch englische Polka genannt, den böhmischen Nationaltänzen an. Sie ist in Böhmen unter dem Namen Trasák bekannt, und wurde im Jahre 1844 durch den Tanzlehrer Cellarius in Paris eingeführt, wo der lebhafte Viersprung mit seinem Schieben, dem Retiriren, dem unerwarteten Umschwunge, und der Wendung von rechts nach links, sehr bald den Vorzug erhielt vor der eigentlichen Polka. Selbst der Galopp,

der lange Jahre hindurch der lebhafteste Tanz unserer Bälle war, mußte, nachdem er in Paris zu einer wahrhaft infernalischen Raserei ausgeartet, dem neuen Tanz weichen.

Merkwürdig ist es übrigens, daß der schnellfüßige Galopp vom schwerfälligen Deutschland nach Frankreich verpflanzt, und dagegen früher die gravitätische Menuet vom leichtfüßigen Franzosen nach Deutschland gebracht werden mußte!

Wenn wir von den modernen choregraphischen Erfindungen Frankreichs, der Imperiale, Sicilienne u. s. w. hier weiter keine Notiz nehmen, so geschieht dies, weil dieselben von keinem Einfluß auf die Entwickelung der Tanzkunst waren, und jetzt schon wieder vergessen sind. Um so mehr müssen wir aber dem neuesten Tanz, der Quadrille des Lanciers, das Wort reden, die im Winter 1856 in Paris von dem berühmten Tanzlehrer Laborde einem englischen Tanze nachgebildet wurde. Der Idee nach soll ihr ein Tanz zum Grunde liegen, der bei den Siegesfesten der kriegerischen Urvölker Britanniens zu Ehren ihrer Heerführer getanzt wurde, und bei welchem die Tänzer mit Lanzen bewaffnet, nach rauher Musik, verschiedene Schwenkungen gegen die vier Himmelsgegenden ausführten. In Deutschland wurde die Lance-Quadrille von den Mitgliedern des königlichen Ballets in Berlin unter dem Namen Quadrille à la cour eingeführt. Sie ist ein erfreulicher Schritt, den Tanz

wieder zu Grazie und Harmonie, die mit der Menuet aus unserer gesellschaftlichen Tanzkunst verschwunden war, zurückzuführen, und dürfte, wenn auf diesem Wege fortgebaut wird, die Hebung der Tanzkunst in Aussicht stellen.

---

# Fünftes Kapitel.

## Die Tänze in Deutschland.

Die älteste Nachricht, die uns von den Tänzen der Deutschen aufbehalten ist, findet sich im Tacitus (De Situ et Moribus Germaniae, C. XXIV.), der ein bei ihren Zusammenkünften stattgefundenes Schauspiel beschreibt, welches darin bestand, daß Jünglinge in verschiedenen Sprüngen und Wendungen zwischen Schwertern und Spießen herumtanzten, deren Spitzen auf sie gerichtet waren. Nach dem Zeugniß dieses Schriftstellers hatten die Deutschen es durch Uebung zu einem gewissen Grade der Kunst in diesem Tanz gebracht, den man der Beschreibung nach für einen sogenannten Schwerttanz zu halten versucht wird. Da die alten Deutschen nun bei ihren Versammlungen dergleichen Tänze aufführten, so ist es auch wahrscheinlich, daß sie *bei ihrem* Gottesdienst körperliche, Frohsinn ausdrückende *Bewegungen* zu einem Theil ihres Cultus erhoben haben.

Man sagt, daß auch die deutsche Priesterin Veleda, wenn sie die göttlichen Aussprüche verkündigte, dies, wo nicht tanzend, so doch hüpfend und springend gethan haben soll. So sind die Hexentänze auf dem Blocksberge auch als religiöse Tänze der alten Sachsen und Thüringer anzusehen, welche ihren Göttern zu Ehren dort bei Nacht aufgeführt wurden und wobei die Theilnehmer so abenteuerliche Gestalten angenommen haben sollen, um ihre Bekehrer zu schrecken und von Verfolgungen abzuhalten.

Mit der Annahme des Christenthums waren aus dem Heidenthume viele Gebräuche, darunter auch die heidnischen Tänze, beibehalten. Gegen diese Tanzspiele eifert schon der heilige Bonifacius, der Apostel der Deutschen, in dem im Jahre 743 zu Leptines gehaltenen Concilium, wo er ein Verbot der noch nach heidnischer Weise gefeierten Dienste in den Kirchen, als Tanzen, Singen und Gastereien halten, durchsetzt. Viel später, im Jahre 1298, wird auf dem Concilium zu Würzburg gegen diese Tänze ein Verbot erlassen, nach welchem die Uebertreter mit einer dreijährigen Bußstrafe belegt werden sollten. Allein alle diese und alle später immer wieder erneuerten Verbote der Kirche scheinen nicht im Stande gewesen zu sein, die einmal eingerissenen Misbräuche, die der Volkslust zusagten, ganz auszurotten, denn noch im 16. Jahrhundert war es in einigen Gegenden Deutschlands gebräuchlich, in der Kirche zu tanzen, Schau- und Freudenspiele aufzufüh-

ren und Gastmähler zu halten. Ein Zeitgenosse der Reformation urtheilt über die zu seiner Zeit in der Kirche eingerissenen Unordnungen: „Es erschallet also von pusaunen, trumeten, krumbhörnern, pfeiffen vnd orgeln, vnd darzu singt man auch darein. Do hört man schentliche vnd vnerliche bullieder vnd gesang, darnach die h. vnd puben tantzen. Also laufft man heuffig in die kirchen, wie auf ein pan oder spielhauß, etwas lustigs vnd lieplichs zu hören *).“

Kehren wir jedoch zu der Zeit zurück, in welcher, nach Einführung des Christenthums, sich allmälig der Geschmack an öffentlichen Vergnügungen in Deutschland verbreitete. Zur Zeit der fränkischen Monarchie waren diese, wenn auch noch roh und ungesittet, doch schon mannigfaltiger als früher. Es werden Leute erwähnt, welche die Vornehmen und Bischöfe sich eigens dazu hielten, um als Lustigmacher zu dienen. Sie werden Joculatores genannt, und waren Tänzer und Possenreißer in einer Person.

Die höfisch-ritterlichen Tanzfreuden des Mittelalters, die bei Turnieren und andern festlichen Gelegenheiten stattfanden, lernen wir besonders aus den Minnesingern kennen. Man kannte damals zwei Hauptarten von Tänzen, nämlich Schreit- oder Schleiftänze und Springtänze. Bei jenen faßte der Tän-

---

*) *Erasmo von* Rotterdam verteutschte außlegung vber Pau*lus Corinth. 1, 14.* Vom Gesang. 1521. 4. Aij.

zer eine oder zwei Tänzerinnen bei der Hand und hielt mit schleifenden Schritten einen Umgang im Saale, unter dem Getöne von Saiteninstrumenten und Tanzliedern, welche letztere von dem voranschreitenden Vortänzer oder der Vortänzerin angestimmt wurden. Die Haltung der Tanzenden war eine sehr ruhige und gemessene, die Bewegung der Füße nur ein Treten und Schleifen. Die langsame und steife Bewegung beim Tanz war übrigens schon durch das Costüm der Damen geboten, bei denen die langnachwallenden Oberkleider („swanz“, „swänzelin“) ein rasches Schreiten und Drehen unmöglich machten. Ein Sittenprediger damaliger Zeit wurde durch diese Mode zu der Aeußerung veranlaßt, dieser „Pfauenschweif sei der Tanzplatz der Teufelchen und Gott würde, falls die Frauen solcher Schwänze bedurft hätten, sie wohl mit Etwas der Art versehen haben“. Noch zwei Jahrhunderte später, als diese Kleidertracht wiederkehrte, durften auf den patrizischen Hochzeiten in Frankfurt a. M. „über fünf Paar nit dantzen, wegen der langen Schleif oder Schweif, so die Frauen an den Röcken trugen, etlich Ehlen lang“.

Die feierlichste Gestalt nahm diese Tanzweise in den Fackeltänzen an, welche bei vornehmen Hochzeiten üblich waren. Rüxner giebt in seinem Turnierbuch die Beschreibung von sechsunddreißig Turnieren, und endigt jedesmal mit einer längeren oder kürzeren Nachricht von den bei den festlichen Gelagen aufgeführten Abend-

tänzen, wobei er auch den schon damals üblichen Fackeltanz erwähnt. „Und als die Stund kame hatten sich Fürsten vnd Jungfrawen fast versammelt, darub man üfblies un ruft ein Schweigen, also ward verkündet, daß die Fürsten würden anfahen zu danzen, vnd man wollt jedem Fürsten ejne Vordanz geben, darum solt männiglich züchtig sein vnd platz machen, damit man niemants schlagen oder schädigen dürfte.“ An einer andern Stelle heißt es: „Wenn der Kaiser gedantzet, haben ihm erstlich zween Grafen mit Windlichtern vorgedantzet, darnach gefolgt andere vier Grafen vnd auf die wiederumb vier Grafen, mit Windlichtern, auf welche der Kaiser gefolget, vnd nach demselben noch vier Grafen mit Windlichtern. Ein jeder hat pflegen einen Vordantz mit der Frawen oder Jungfrawen zu thun, die ihm einen Dank geben.“

Dürfen wir aus einer Stelle in „Tristan und Isolde“ einen allgemeinen Schluß ziehen, so wurden die Trauungen der Vornehmen während des Hochzeitstanzes vorgenommen. Tristan und Isolde tanzen vor und die übrigen Paare schließen sich ihnen an. Während Alle fröhlich tanzen, tritt der Bischof in seiner vollen Kirchentracht herein, und die Tanzenden lösen ihren Reigen, um einen Kreis zu bilden. Der Vater der Braut führt sie mitten in den Ring, Tristan stellt sich neben sie, und der Bischof giebt ihm die Geliebte zum Weibe. Einen weitern Beweis für die Annahme, daß die Trauung der Vornehmen häufig während des

Tanzes geschah, giebt uns ein altes Deckengemälde in der Incoronata zu Neapel, welches der alte florentiner Meister Giotto gemalt hat und das eine Tanzfestlichkeit auf einer Hochzeit darstellt. Während im Hintergrunde bei Trompetenschall die Trauung vor sich geht, tanzen im Vordergrunde zu den sanften Tönen einer Viola und Oboe Ritter und Damen einen Reigen. Die Häupter und Blicke der Tänzerinnen sind züchtig gesenkt, die Tänzer fassen in ritterlicher Courtoisie kaum die Fingerspitzen ihrer Damen, die Bewegungen des Tanzes scheinen eben so zierlich und anmuthig als ruhig und decent.

Die Springtänze oder Reihen, von denen wir einen in der Musik mittheilen, wurden mehr im Freien als im Hause getanzt und zwar nicht schreitend, sondern springend, wobei sich Tänzer und Tänzerinnen durch möglichst hohe und weite Sprünge hervorzuthun suchten.

## Ringelreigen.




so ichs kann — von hüb-sche Frew-lein fin-


ge als ichs ge - le-ret han — ich raidt durch


frem - de Lan - de da sach ich man-cher




Wenn uns berichtet wird, daß Mädchen im Reihentanze klafterweite Sprünge gethan:

Si sprank
Mer danne eines klafters lank
Unt noch hoher.
Minnesinger II, 122,

und daß die Tanzenden wie Kraniche, Bären und Böcke durch einander gesprungen, so können wir uns leicht vorstellen, daß diese Reihentänze weder schön, noch auch der weiblichen Zucht angemessen sein konnten. Während dieser muntern Tänze sang man damals, wie noch jetzt in Spanien und im südlichen Deutschland auf dem Lande, kleine aus dem Stegreif gedichtete Liedchen, wie aus einer Strophe des alten Gedichts „Tandarios und Flordibel" hervorgeht, wo es heißt:

Die ritter danzten vnd sprungen.
Mit den Frauwen, vnd sungen
Zu Danz mannich hübsche liet.
Cod. german. 577, fol. 145 a.

Daß der höfische Schleiftanz im 13. Jahrhundert auch unter der Dorflinde, dem Tanzplatz der Bauern, zu Hause war, bezeugen uns die zahlreichen Tanzlieder des Minnesingers Nithart. Freilich scheinen die lustigen „Törper" (Dorfbewohner) die gemessenen Bewegungen des Schleifers gerne mit den lebhafteren und ausgelasseneren des Hopsers vertauscht zu haben, wie schon die Namen der bäurischen Tänze — Hoppaldei, Heierlei, Firleifei*) andeuten.

Aus den Reihen des früheren Mittelalters entwickelten sich die höchst anstößigen Tanzweisen des 16. Jahrhunderts, auf die wir später ausführlich zu sprechen kommen.

Sind die Kirchentänze, in der Art wie sie in Deutschland zur Ausführung kamen, durchaus roh und geschmacklos zu nennen, so sind es nicht minder jene wüsten und ausgelassenen Tänze, die am Rhein und der Mosel wie eine Volkskrankheit um sich griffen, die St. Veits- und Johannestänze. Schon im Jahre 1374 sah man in Aachen Schaaren von Männern und Frauen aus Deutschland ankommen, die, vereint durch gemeinsamen Wahn, in den Straßen und in den Kirchen dem Volke dies sonderbare Schauspiel gewährten. Hand in Hand schlossen sie Kreise, und ihrer Sinne anscheinend nicht mächtig, tanzten sie stundenlang in wilder Raserei, ohne Scheu vor den Umstehenden, bis

*) *Minnesinger III*, 215, 252, 283.

sie erschöpft niederfielen. Die Tanzwüth verbreitete sich binnen Kurzem über ganz Deutschland und die benachbarten Niederlande. Straßburg wurde von der Tanzplage im Jahre 1418 heimgesucht, wie wir aus der Chronik *) ersehen, in der es heißt:

Viel hundert fingen zu Straßburg an
Zu tanzen und springen, Frau und Mann,
Am offnen Markt, Gassen und Straßen
Tag und Nacht ihrer viel nicht assen.
Bis ihn das Wüthen wieder gelag.
St. Vits Tanz ward genannt die Plag.

Es war eine Verzückung, welche den Körper durchraste, und länger als zweihundert Jahre das Staunen der Zeitgenossen erregte, seitdem aber nicht wieder gesehen worden ist **).

---

*) J. v. Königshoven, die älteste teutsche so wol allgemeine als insonderheit Elsassische und Straßburgische Chronike. Herausgegeben von Schiltern. Straßburg 1698. 4. Anmerk. 21 von Veitz-Tantz. S. 1085 f.

**) Wir theilen hier die betreffende Stelle aus der Limburger Chronik, die überhaupt für die damalige Sittengeschichte eine reiche Ausbeute darbietet, wörtlich mit:

Anno 1374 zu mitten im Sommer, da erhub sich ein wunderlich Ding auff Erdreich, und sonderlich in Teutschen Landen, auff dem Rhein und auff der Mosel, also daß Leute anhuben zu tantzen und zu rasen, und stunden je zwey gegen ein, und tantzeten auf einer Stätte einen halben Tag, und in dem Tantz da fielen sie etwan offt nieder, und liessen sich mit Füssen tretten auff ihren Leib. Davon nahmen sie sich an, daß sie genesen wären. Und liessen von einer Stadt zu der an-

Bis in diese frühe Zeit, wo die Pest und der schwarze Tod in Deutschland viele Millionen Menschen hinwegraffte, reicht eine Sitte, über deren Ursprung bereits viel geschrieben worden und deren Entstehung jetzt mit ziemlicher Gewißheit dargethan ist; wir meinen den Schäfflertanz in München. Als im Jahre 1350 daselbst der schwarze Tod wüthete, und in Folge der Seuche nicht nur alle Geschäfte darniederlagen,

---

dern, und von einer Kirchen zu der andern, und huben Geld auff von den Leuten, wo es ihnen mocht gewerden. Und wurd des Dings also viel, dass man zu Cölln in der Stadt mehr dann fünff hundert Däntzer fand. Und fand man, dass es eine Ketzerey war, und geschahe um Golds willen, dass ihr ein Theil Frau und Mann in Unkeuschheit mochten kommen, und die vollbringen. Und fand man da zu Cölln mehr dann hundert Frauen und Dienstmägde, die nicht eheliche Männer hatten. Die wurden alle in der Tantzerey Kinder-tragend, und wann dass sie tantzeten, so bunden und knebelten sie sich hart um den Leib, dass sie desto geringer wären. Hierauff sprachen ein Theils Meister, sonderlich der guten Artzt, dass ein Theil wurden tantzend, die von heisser Natur wären, und von andern gebrechlichen natürlichen Sachen. Dann deren war wenig, denen das geschahe. Die Meister von der heiligen Schrift, die beschwohren der Däntzer ein Theil, die meynten, dass sie besessen wären von dem bösen Geist. Also nahm es ein betrogen End, und währete wohl sechszehn Wochen in diesen Landen oder in der Mass. Auch nahmen die vorgenannten Däntzer Mann und Frauen sich an, dass sie kein roth sehen möchten. Und war ein eitel Teuscherey, und ist verbottschaft gewesen an Christum nach meinem Bedünken. Limburger *Chronik, herausgegeben v. C. D. Vogel. Marburg 1828. S. 71.*

sondern auch die Gemüther der Menschen von einer solchen Niedergeschlagenheit befallen waren, daß alle Spannkraft entwichen schien, da hieß es, daß die Schäffler (Böttcher) zuerst wieder ihren alten Frohmuth gefunden und ihn auch der gesammten Bevölkerung mitzutheilen beschlossen. Und hier findet sich in den alten Aufzeichnungen der bedeutungsvolle Ausdruck, daß die Schäffler damals zuerst ihre „alten Tänze“ wieder herfürgenommen und zu männiglicher Erheiterung und Ergötzung öffentlich ausgeführt. So sehen wir nun, daß schon im Jahre 1350 der Schäfflertanz in München nichts Neues, sondern ein altes Herkommen bei dieser Zunft gewesen, daß also der Ursprung dieses Tanzes sich im grauesten Alterthum, ja bis in die heidnische Zeit verliert *).

---

*) Noch zu Anfang dieses Jahrhunderts wurde der Schäfflertanz nach der Melodie eines eigenen Liedes, welches anfängt: „Grêdel in dei Butt'n u. s. w.“ getanzt. Er war eine Art Contretanz, der große Achter genannt, wobei die Tänzer große mit Buchsbaum und Bändern gezierte Reifen in den Händen hielten und damit verschiedene Figuren bildeten. Heutzutage mag er wesentlich in seiner Form abstechen gegen den alten Tanz, wie ihn die Vorzeit liebte, dessen Musik einfach aus der Schwegelpfeife und einer Trommel bestand, während jetzt eine wohlbesetzte türkische Musik ihre Weisen dazu ertönen läßt.

Schon im October beginnen die Einübungen des Tanzes, der noch jetzt aus verschiedenen zierlichen Touren und Verschlingungen besteht, im Lokale der Schäfflerherberge. Dann folgt die Wahl der „Umfrager“, welche die Erkundigungen einzuziehen haben, wo getanzt werden darf. Auch der „Vor-

Es stand jedoch dieser Tanz der Münchner Böttchergesellen, der auch zu gewissen Zeiten in Nürnberg

---

tänzer" wird gewählt, der sich vor den andern durch einen kurzen, mit bunten seidenen Bändern gezierten Stab auszeichnet, dann die „Reifschwinger" und der „Nachtänzer". Die Anzahl der Tänzer selbst beläuft sich auf zwanzig. Ihr Costüm besteht, vermöge eines kaiserlichen Privilegiums, in der ehemaligen Tracht der deutschen Edelknaben.

Die „Reifschwinger" müssen sich besonders üben, denn sie haben in jeder Hand einen Reif zu schwingen, in welchem drei volle Weingläser stehen, und müssen die Schwingungen theils mit der größten Schnelligkeit, theils wieder ganz langsam machen, sowohl über den Kopf weg, als durch die Beine, nach dem Takte der Musik, ohne daß ein Tropfen Wein verschüttet werden darf. Ferner sind sie es, welche die Gesundheit Dessen auszubringen haben, dem zu Ehren getanzt wird; ist er verheirathet, so folgt dann die Gesundheit seiner Frau, und auch die jedes einzelnen Kindes. Jeder Gesundheit, welche der auf einem geschmückten Faß stehende Reifschwinger ausbringt, geht ein kurzes Schwingen der Reife voraus.

Die Eröffnung des Schäfflertanzes geschieht vor der königlichen Residenz, dann wird vor den Palais der Prinzen, dann der Minister und Gesandten getanzt, und nun erst beginnen die Tänze vor den Wohnungen von Privatleuten. Ueberall erhalten die Schäffler ein Geschenk, das oft sehr namhaft ausfällt. Und dieser Tanz erstreckt sich vom ersten Sonntage nach heiligen Dreikönige bis zum Faschingsdienstag. Nach dem letzten Tage werden die Reifen zerbrochen und das Publikum beeifert sich, ein Stück derselben zu erhaschen; es soll damit ein ganz besonderes Glück verbunden sein. Alle Leute aber wünschen sich gegenseitig ein gesundes Wiedersehen beim nächsten Schäfflertanze, was seinen guten Sinn hat, da er nur alle sieben Jahre sich wiederholt. Vergl. Leipz. Illustr. Zeitung XXX, Nr. 763.

und in Salzburg aufgeführt wurde, nicht vereinzelt da. In früheren Jahrhunderten hatten an vielen Orten in Deutschland die Handwerker ihre besondern Tänze, die sie bei festlichen Gelegenheiten, wie bei der Ankunft eines Fürsten oder an besondern Freudentagen, am Fastnachtsdienstag, am ersten Mai und am Martinstage, zur Darstellung brachten. Bei diesen Tänzen, zu denen hauptsächlich der Schwert- und der Reiftanz gehören, war der Schellenschmuck eine häufig vorkommende Erscheinung. Auf dem berühmten Lübecker Todtentanz, dessen Entstehung bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts anzunehmen ist, tragen der Herzog und der Edelmann diesen Schmuck, aber weder der Bürgermeister noch der Kaufmann. Von da aber geht der Begriff der Auszeichnung verloren; die Mode wird eine alte, sinkt herab und bleibt am Schlusse bei den Narren und Schlittenpferden stehen. Kürzere oder längere Zeit war sie auch ein nothwendiges Erforderniß bei bestimmten Tänzen. So in England beim Moriska und in Deutschland später beim Fackeltanz, und bei den schon erwähnten Schwert- und Reiftänzen der Vornehmen wie der Zünfte. In Hessen war noch lange die Sitte, daß die Schwerttänzer Schellen an die Kniee banden, und dann sangen sie:

Also sollen meine Gesellen
Ihre Schellen
Lassen klingen,
Wie die Engel im Himmel singen.

Dieser Schwerttanz gehört auch zu den Festlichkeiten, die im Jahre 1620 zu Ehren der Anwesenheit König Friedrich's I. in Breslau veranstaltet wurden. Sechsunddreißig Kürschnermeister und Gesellen führten denselben vor dem Könige auf. Sie zogen um die Vesperzeit in schönen weißen Hemden, mit großen pauschenden Fechterärmeln, blauen Strümpfen und weißen Schuhen, nach Trommel und Pfeifen aus ihrer Herberge. Unterhalb der Kniee an beiden Schenkeln hatten sie Hosenbänder mit großen Schlittenschellen, und auf den Köpfen Lorbeerkränze. Nach ihrem Vorgänger folgten drei Knaben, deren jeder ein Scepter in der rechten Hand trug; darauf andere drei Knaben, der eine mit einem Paratschwert, der zweite mit einem Fechtschwert, der dritte mit einem Paar hölzernen Tussaken (ehemals übliche kurze Säbel, böhmischen Ursprungs), alle in weißen Kitteln, mit Feldbinden, blau und weißen heidnischen Schürzen, schachtweise mit rothen Streifen; auf dem Haupt mit großen grünen Kränzen. Hinter jedem Paar Meister und Gesellen gingen zwei Knaben in gedachter Kleidung, einen Reifen mit blau und weiß gemalten Streifen und von Holz gemachten Rosen darauf, in den Händen. Auf beiden Seiten gingen vier Trabanten, mit geätzten und vergoldeten Partisanen, und passirten vor Ihrer Majestät Hofstaat; da hielten sie ihren Schwerttanz, schlossen einen Zirkel, und fochten mit Schwert und Tussaken. Ein alter Fechter schlug im Paratschlagen dreien Knaben, so niedergekniet,

einem jeden einen Dreier vom Kopf herab, ohne alle Versehrung. Ein anderer schlug das Parat auf einer gemachten Rose von Schwertern; andere fochten auf kleinen gemachten Rosen aus den Tussaken. Des Abends zwischen 7 und 9 Uhr hielten sie den Laternentanz, da ein jeder seine Laterne mit brennendem Licht auf dem Kopf getragen, und bei demselben in zweien Wehren gefochten *).

Daß ein Reiftanz mit diesem Schwerttanz verbunden gewesen, geht aus dem Mitführen der Reife hervor. Aehnliche Bügel- oder Reiftänze führte das Kürschnergewerk in Danzig bei der Durchreise der Gemahlin König Wladislaus IV. im Jahre 1646 in der Nacht auf, bei welchen die Theilnehmer ebenfalls mit Laternen auf den Köpfen tanzten. Eine Wiederholung derselben fand 1698 statt, als König August II. von Polen seinen Einzug in Danzig hielt. In Danzig, das nach den alten Chroniken **) sogar seinen Namen von den Tanzfesten haben soll, die hier die heidnischen Preußen gefeiert, führten noch bis zu Anfang des vorigen Jahrhunderts die Butterweiber alljährlich acht Tage nach Johanni am Nachmittage auf dem Buttermarkt einen Tanzreigen auf, der nach dem Bericht eines Au-

*) Vergl. Pol, Breslauer Chronik.

**) Henneberg's Chronik p. 64 und Caspar Schütz, Chronik p. 8.

genzeugen lebhaft an die Tänze der Hexen auf dem Blocksberg erinnert haben soll *).

Ein eigenthümlicher Tanz war ehedem auch in Nürnberg mit dem Schempartlaufen (Schönbart) verbunden. Diese alte Fastnachtslustbarkeit, welche zum ersten Male im Jahre 1351 abgehalten wurde, war von Kaiser Karl IV. denjenigen Zünften als Vergünstigung zugestanden, die sich an dem im Jahre 1349 in der Stadt entstandenen Volksaufruhr nicht betheiligt hatten. Schem= oder Schönbart ist ein altdeutsches Wort, welches so viel besagt als das heutige Maske, den ganzen Anzug mit inbegriffen. Eben so hatten die Fischer an manchen Orten eigene Tänze vor dem Fischerstechen.

Dergleichen Aufzüge und Tänze der Zünfte und Handwerks=Innungen waren fast in allen Städten Deutschlands gebräuchlich, doch mögen dieselben wohl manchmal in solcher Weise zur Ausführung gekommen sein, daß sie sich nicht ganz mit den Gesetzen des Anstandes vereinbaren ließen.

Die vornehmen Stände bedienten sich zu ihren Bällen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts eines eigenen Tanzhauses, das gewöhnlich neben dem Rathhause stand, und von der Commune unterhalten wurde. In diesem Hause pflegte man alle Jahr mindestens zwei große Geschlechtertänze zu halten, an welchen

---

*) *Gottfried* Taubert's rechtschaffener Tanzmeister p. 122. *Der Verf. war* zwölf Jahre Tanzlehrer in Danzig.

oft Kaiser, Könige und Fürsten theilnahmen. Wenn der Rath die Erlaubniß zu einem Geschlechtertanz gegeben hatte, so wurde die Gesellschaft durch die jüngsten Männer aus derselben in einer besondern altmodischen Kleidertracht dazu eingeladen. Die Tanzlustigen erschienen in eigens dazu angefertigten, meistens possirlichen Kleidern oder Masken, jedoch ohne Larven vor dem Gesicht. Die Tänze waren gut ehrlich deutsch, nach Zinken, Pfeifen oder Schalmeien, Dudelsäcken, Zithern, Trommeln und Posaunen, die von den dazu bestellten Stadtpfeifern exekutirt wurden, wie man auf noch vorhandenen alten Gemälden sehen kann. Tanzte man auf polnische Art, so waren Zinken und Posaunen erforderlich, dagegen bei spanischen und italienischen Tänzen Lauten und Violen im Gebrauch. Gewöhnlich bestand das Orchester bei vornehmen Tanzfestlichkeiten, Hochzeiten, u. dergl. aus einer Trommel, zwei Schwegel= oder Querpfeifern, zwei Violinisten und einer Harfe. Bei einer gewöhnlichen Hochzeit wurden nur Trommel und Pfeifen gebraucht.

Eine eingehende Schilderung der Tanzart im 16. Jahrhundert giebt Johann von Münster in seinem gottseligen Traktat vom ungottseligen Tanz. Der gelehrte Verfasser, badischer Rath und Obervogt zu Pforzheim, kommt, nachdem er umständlich aus den alten Autoren, der heiligen Schrift und den Concilienbeschlüssen die Verwerflichkeit des Tanzes nachzuweisen versucht hat, auch auf den deutschen Tanz seiner Zeit zu sprechen.

Er sagt in seinem Buch (erste Auflage 1594, zweite Auflage 1602): „Die deutsche allgemeine Tanzform bestehet hierinnen, daß, nachdem bei den Pfeiffern und Spielleuten der Tanz zuvor bestellet ist, der Tänzer auf's Zierlichste, Höflichste, Prächtigste und Hoffärtigste herfür trete, und aus allen allda gegenwärtigen Jungfrauen und Frauen eine Tänzerin, zu welcher er eine besondere Affection trägt, jme erwähle. Dieselbe mit Reverentz, als mit Abnehmung des Hutes, Küssen der Hände, Kniebeugen, freundlichen Worten und andern Ceremonien bittet, daß sie mit ihm einen lustigen, fröhlichen und ehrlichen Tanz halten wolle. Diese (hochnöthige) Bitte schlägt die begehrte Frauensperson nicht leichtlich ab, unangesehen auch der Tänzer, der den Tanz von ihr begehret, bißweilen ein schlimmer Pflugbengel, oder ein anderer unnützer vollgesoffener Esel, und die Frauensperson eine stattliche vom Adel, oder eine andere ansehnliche und reiche Frau oder Jungfrau ist. Es wäre denn, daß sie um eines Verstorbenen Willen trauert oder Leid trüge. In dem Fall ist sie, und auch ein Mannsperson entschuldigt. So fern noch bei dem, der den Tanz begehret, so viel Verstandes übrig ist, daß er diese Entschuldigung annehmen will. Ist aber der Kerl gar voll und toll, der den Tanz begehret, so muß die Frauensperson eben wol fort. Will sie nicht tanzen, so mag sie schleiffen. Will sie im Tanz nicht lachen und frölich springen, so mag sie weinen und sauer aussehen und traurig tanzen. Denn er verläßt sie nicht,

weil er sie bei der Hand hat, sondern er zieht mit ihr immer fort, zum Tanze, wie mit einem Widder zur Küche. Darüber lachen etliche, die dabei stehen und zusehen, etliche aber, denen die Frauensperson verwandt ist, sehen übel aus, und dürfen bißweilen mit diesem unzeitigen Tänzer Händel und Streit anfangen. Ist aber die Frauensperson also daran, daß sie aus wahrer Erkenntniß Gottes den Tanz hasset und dem Tänzer den Tanz abschlägt, oder aus andern Ursachen mit ihm zu tanzen sich weigert, so ist das Ei zertreten. Dann fängt der Tänzer an zu fragen, oder beschickt die Frauensperson durch seine Freunde, was sie für Ursache habe, ihm den Tanz zu verweigern, ob er nicht redlich, ehrlich, oder gut genug dazu sei u. s. w. Zuweilen wartet der Tänzer nicht so lang, daß er die Beschickung kann fürnehmen, sondern schämt sich auch nicht, die Jungfrau oder Frau, sobald sie ihm den Tanz geweigert hat, wider alle Billigkeit, Redlichkeit und Recht, auf's Maul zu schlagen. Etliche geben dem Schläger Recht, und vertheidigen seine lose Sache mit dem Spruch: einem ehrlichen und redlichen Manne muß und soll man keinen Tanz weigern. Darum ist der Person Recht geschehen u. s. w. Andere aber halten dieses (wie denn billig ist) für eine solche unbescheidene, tyrannische That, daß sie werth sei, daß die ganze Gesellschaft derselben sich annehme und sie räche. Daraus dann endlich solch Werk erfolget, das ohne

Blutvergiessen und stetigem Hasse nicht wol oder kaum kann beigelegt und verglichen werden.

Wenn aber die Person bewilligt hat, den Tanz mit dem Tänzer zu halten, treten sie Beide herfür, geben einander die Hände, und umfangen und küssen sich nach Gelegenheit des Landes, auch wol recht auf den Mund, und erzeigen sich sonst mit Worten und Geberden die Freundschaft, die sie vor langer oder kurzer Zeit gewünscht haben, einander zu erzeigen. Darnach wenn es zum Tanz selbst gekommen ist, halten sie erstlich den Vortanz, derselbe gehet etwan mit ziemlicher Gravität ab. Denn in diesem nicht so viel ungebührlichen Tummelns geschieht, wie in dem Nachtanz zu wiederfahren pflegt. Es kann aber in diesem Vortanz das Gespräch und Unterredung, derer die sich lieb haben, besser gebrauchet werden, als in dem Nachtanz. Dies aber haben sie gemein, daß die Tänzer, wenn sie zum End des Gemaches, in welchem sie tanzen, gekommen sind, wieder umkehren, und sich zu beiden Seiten, zur rechten und zur linken, so lang wenden und treiben, vorgehen und folgen müssen, bis der Pfeiffer aufhört zu spielen, und ihn gelüstet, ein Zeichen zu geben, daß der Vortanz ausgetanzet sei. Darnach ruhen sie ein wenig, stehen aber nicht lange still. Sind es gute Freunde, so reden sie mit einander von den Dingen, die sie gern hören. Ist aber die Freundschaft nicht so groß, so *schweigen* sie still, und warten bis der Pfeiffer wiederum *aufblaset* zum Nachtanz. In diesem gehet es

was unordentlicher zu, als in dem vorigen. Denn allhier des Lauffens, Tummelns, Handdrückens, heimlichen Anstoßens, Springens und bäurischen Rufens und anderer ungebührlichen Dinge, die ich Ehren wegen verschweige, nicht verschonet wird, bis daß der Pfeiffer die Leute, die wol gern, wenn sie könnten, einen ganzen Tag also tollerweise zusammen liefen, durch sein Stillschweigen geschieden hat. Da hört man dann oft einen schrecklichen Fluch über den Pfeiffer, daß er viel zu bald den Tanz ausgespielet oder auch manchmal den Tanz zu lang gemacht hat. Denn sie schämen sich aufzuhören zu tanzen, ehe und bevor der Spieler aufgehört hat zu pfeiffen. Die Strafe wird ihm bisweilen auch zugelegt, daß er noch einmal um dasselbe Geld (wie sie reden) aufblasen muß. Da gilt es dann mit Tanzen auf's neu. Wenn aber der Tanz zu Ende gelaufen ist, bringt der Tänzer die Tänzerin wiederum an ihren Ort, da er sie hergenommen hat, mit voriger Reverentz, nimmt Urlaub oder bleibet auch wol auf ihrem Schooß sitzen und redet mit ihr, darzu er durch den Tanz sehr gute und keine bessere Gelegenheit hat finden mögen.

Wie fleißig auch die Franzosen die fünf Passus lernen, und ihren Gaillard darnach zu richten, ihre Füße und Beine bisweilen hierher, bisweilen daher, dann vorn, dann zurück, dann an dieser, dann an jener Seite, in die Höhe und wiederum herunter mit besonderer Geradigkeit zu lenken und die Capriolen dazwischen zu

mengen, auf's Höchste sich bemühen, dasselbe ist auch jetzt mehr Leuten in Deutschland bekannt, als es gut ist. Denn nunmehr fast ein jeder in Deutschland den Gaillard tanzen will. Insonderheit aber ist unter ihnen ein unflätiger Tanz la Volte geheißen, welche den Namen hat von dem französischen Wort voltiger, d. i. in einem Wirbel herum fliegen. In dem Tanz nimmt der Tänzer mit einem Sprung der Jungfrau (die auch mit einem hohen Sprung, aus Anleitung der Musik, heran kommt) war, und greift sie an einen ungebührlichen Ort, da sie etwas von Holz oder anderer Materie hat machen lassen, und wirft die Jungfrau selbst und sich mit ihr, etlich viel mal sehr künstlich und hoch über die Erde herum, also auch, daß der Zuschauer meinen sollte, daß der Tänzer mit der Tänzerin nicht wieder zur Erde kommen könne, sie hätten denn beide ihre Hälse und Beine gebrochen."

Die angeführte Stelle ist auch insofern merkwürdig, als in ihr zum ersten Male von den Grundstellungen der Tanzkunst, den sogenannten fünf Positionen, die Rede ist, die der altitalienischen Schule (Caroso) noch unbekannt, schon vor Beauchamps' Erscheinen in Frankreich in Anwendung gebracht sein müssen. Die Beschreibung der damals sehr beliebten, aber auch für besonders üppig und zügellos gehaltenen Volte, stimmt übrigens mit einer andern Notiz eines gleichzeitigen Schriftstellers (S. 70) genau überein.

Wie sehr aber auch von jeher der Tanz die gesel-

ligen Vergnügungen beherrschte, so mußte er sich doch auch in Deutschland die durch eine größere Macht beliebten Veränderungen, er mußte sich die Herrschaft der Mode gefallen lassen. Bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts verstummen allerwärts Paduanen und Gaillarden, Sarabanden und Passametzen, Furien und Villanellen, um Couranten und Balleten, neuen französischen und polnischen Tänzen das Feld zu räumen und nur noch selten hören wir eine englische Nachtigall oder einen deutschen Hupfauf dazwischen tönen.

Auch in Preußen fand das gesellschaftliche Leben schon in frühen Jahrhunderten im Tanz einen Ausdruck der behaglichen wie der lebhaften Fröhlichkeit, und wenngleich die uns hierüber zugegangenen Nachrichten sich meist an Hochzeitsfeste knüpfen, so ist doch ohne Zweifel anzunehmen, daß auch hier eigentliche und ausschließliche Tanzfeste schon früh üblich und beliebt gewesen sein werden. Wie die ehemaligen Gebietiger dieses Landes, die deutschen Ordensritter, es nicht verschmähten, die Festlichkeiten in den Städten durch einen Ehrentanz zu eröffnen, so führten auch die Bürger ihre Frauen und Töchter nach den Artushöfen, wo ihnen die Stadtpfeifer zum „Hoftanze aufwarteten“. Wie hier in größern Versammlungen nach den Tönen der Blase- und Streichinstrumente, so scheint in häuslichen Kreisen vorzugsweise nach dem Klange der Laute getanzt worden zu sein. Preußen eigenthümliche, also

eigentliche Nationaltänze, haben sich indeß nicht auffinden lassen; dagegen besaß das Land schon in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Person des Matthäus Waissel einen Tonsetzer, der nach dem Muster der in andern Ländern üblichen und nach ihnen benannten Tanzweisen die Lautentabulatur bereicherte *). Deutsche und polnische, die Lieblingstänze ferner Völker, wie die vaterländischer Fürsten und Gegenden, erscheinen in bunter Reihe gemischt, auch hier als die Träger der Tanzlust.

Ehe wir nun zu den mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts vorkommenden Tanz-Unordnungen übergehen, wollen wir noch über die bei Hochzeitsfeierlichkeiten üblichen ceremoniellen Tänze der Vornehmen in Deutschland Etwas mittheilen. Sie stammen jedenfalls von den Epithalamien der alten Völker, und sind, wie der Brauttanz mit den brennenden Fackeln (dem bis heute am preußischen Hofe bei Vermählungen gebräuchlichen „Fackeltanz"), entweder von den Römern den alten Deutschen oder von den Deutschen den Römern entlehnt. Umständlich berichtet über dieselben der am Hofe Friedrich's I. thätige Oberceremonienmeister von Besser, in seiner von ihm herausgegebenen Beschreibung der Hoffestlichkeiten in den Jahren 1700, 1706

*) Tabulatura oder Lautenbuch allerlei künstlicher Präambuln, auserlesener Teutscher und polnischer Tänze, Passametzen *u. s. w.* *Frankfurt* 1592.

und 1708 *). Eine besondere Art dieser Tänze waren die bis in das zweite Decennium des 18. Jahrhunderts

---

*) „Auf der Hochzeit der Prinzessin Luise (Tochter Friedrich's I.) mit Friedrich, dem hessischen Erbprinzen, tanzte erstlich die Braut mit dem Bräutigam, dann mit dem Landgrafen, dann mit ihrem Vater, dem Kurprinzen, den drei Markgrafen, mit jedem drei unterschiedene Tänze und allemal unter Trompeten- und Paukenschall und in Begleitung nicht allein der sechs Kammerfräulein, die den Schweif ihrer Mante trugen, sondern auch vierundzwanzig der vornehmsten Hofleute, von welchen sechs Paar vor und sechs Paar hinten, mit brennenden weißen Wachsfackeln, tanzten und von den beiden Marschällen mit ihren Silberstäben angeführt wurden."

„Auf eben die Art tanzten auch die andern hochfürstlichen Frauenzimmer, und weil es darüber schon spät worden, die Braut auch allbereits von den vielen Tänzen sowohl als auch der großen Last ihres Kleides in etwas ermüdet war, so eilte man endlich gegen drei Uhr des Morgens zu den Toiletten und Brautbette, deren Schönheit und Kostbarkeit aus alle dem Uebrigen leicht abzunehmen und dannenhero auch, die Neu-Verehlichten gleichsam nicht länger davon abzuhalten, mit Stillschweigen allhier übergangen werden soll. Nur muß man noch einer alten Weise gedenken, die bei den meisten Hochzeiten pfleget beobachtet zu werden, und nach welcher noch die Braut mit verbundenen Augen drei Personen aus den in dem Brautgemache um sie herumtanzenden Reihen ergreifen und ihnen dero Krone zustellen mußte — zu dieser vermeinten untrüglichen Wahrsagung, daß jedwede von diesen Ergriffenen noch dasselbige Jahr Ihrer Durchl. in der Verehelligung nachfolgen würde."

„Man legte darauf Braut und Bräutigam zu Bette, nachdem vorher Ihre Kurf. Durchl. die Kurfürstin der Braut und Sr. Kurf. Durchl. dem Bräutigam das Hemde gegeben, die

bei den Hochzeiten in Preußen vorkommenden „Gesangtänze“. Keine Würde und kein Stand konnte davon befreien; Kriegsleute, Richter und selbst Geistliche mußten sich ihr bequemen. Nachdem die Tafel aufgehoben und zum Tanze Platz gemacht worden, nahmen die Herren ihre Degen und Mäntel. Die beiden Brautführer, von denen jeder eine brennende Fackel in der Hand hatte, machten vor Bräutigam und Braut jedem eine Reverenz und forderten sie damit zum Tanze auf. In einem alten Gedicht, welches von einer vornehmen Hochzeit handelt, heißt es von der Braut:

Die Graffen sie ansprachen fein,
Ob sie wöll thun ein Däntzelein,
Mit jrem Herrn vnd Bräutigam,
Sie neyget sich gantz tugendtsam.

Hierauf forderte man die nächsten Verwandten und so der Reihenfolge nach alle Uebrigen zum Ehrentanze auf, der unter Trompeten- und Paukenschall vor sich ging. Bei diesen Gesangtänzen, deren sich viele auf der Universitätsbibliothek in Königsberg und auf der Rathsbibliothek in Thorn erhalten haben*), wurde zu-

---

Braut aber den einen von ihren Strumpf-Bändern Sr. Durchl. dem Herrn Landgrafen und den andern Sr. Kurf. Durchl. dem Herrn Vater überreicht, die solche nachgehends, der Braut zu Ehren, als ein empfangenes Liebeszeichen um ihren Degen gewunden.“

*) Obgleich von einem dichterischen Werth bei den meisten *jener Lieder nicht* die Rede sein kann, so finden sich doch auch

erst während des im gemäßigten viertheiligen Takt geschriebenen Gesanges, wie es scheint, ein zierlicher Schritt getanzt, wobei es allerdings nicht sein Bewenden haben

---

solche, die von einem Hauche zarter Innigkeit angeweht sind. Es möge hier zur Charakterisirung der ganzen Gattung ein für Reinhold Friesen und Anna Witpohl verfaßtes Brautlied seinen Platz finden. Es lautet:

Komm, du mein Augentrost und Leben,
forthin soll kein Hinderniß,
glaub' mir, mein schönstes Kind, gewiß,
mehr unsrer Lieb Versäumniß geben.
Tanz', wie ich thu, mit tausend Wonne,
du meiner Seelen güldne Sonne.
Ja, du mein Augentrost und Leben,
sei meinem Herzen nun ergeben.

Ich weiß, was du bisher erlitten,
was du gehabt für Ungemach
in dieser unsrer Liebessach'.
Ei nun, du hast es überstritten.
Tanz', wie ich thu u. s. w.

Laß alles jetzt vergessen bleiben
und wisse, daß nichts besser schmeckt
als was vor einem Leid erweckt;
nichts wird fortmehr sich an uns reiben.
Tanz', wie ich thu u. s. w.

Gott selbst und unsre werthen Gäste
sie sehen unserm Tanze zu
und wünschen Segen, Fried und Ruh
dem lieben Paar aufs allerbeste.
Tanz', wie ich thu u. s. w.

konnte, sobald der nur von der Instrumentalmusik vorgetragene Bräutigamstanz, der Platzmeistertanz und vollends gar der im lebhaften $^3/_4$ Takt gesetzte Nachtanz mit seinen stürmisch dahin eilenden Rhythmen eintrat. Bei diesem legten die Cavaliere Mantel und Degen ab, und Alles tanzte mit einander. Eine eigene Art damals üblicher Nachtänze war die Serra (Säge), die in Form und Musik manches Anmuthige darbot, aber schon früh auf den Hochzeiten der Vornehmen durch die Gavotte, und später sogar allgemein durch die zierliche und von der Mode begünstigte Menuet verdrängt wurde.

---

Und ja ich seh auch wie von ferne,
was wir nächst Gott noch werden thun;
es sagen's mir mein Seelchen nun,
sieh dort am Himmel selbst die Sterne.
Tanz', wie ich thu u. s. w.

Noch eins muß ich in's Ohr dir sagen:
es gilt den allerbesten Kranz,
wer von uns erst läuft aus dem Tanz;
doch so du willst den Dritten jagen,
so spring', wie ich, mit tausend Wonne,
du meiner Seelen güldne Sonne.
Ja, du mein Augentrost und Leben,
sei meinem Herzen nun ergeben.

Leider fand das hier in lebhaftester Freude sich aussprechende Liebesglück nur eine kurze Dauer; denn schon ein paar Jahre *später wurde* für Reinhold Friesen der zweite Brauttanz ge*sungen.*

Doch gehen wir jetzt zu den im Reformationszeitalter herrschenden unsittlichen Tanzweisen und unflätigen Tanzgebräuchen über, gegen die damals nicht wenige Sittenprediger losfuhren. Ihre Polemik rief eine ganze Literatur in's Leben, die, mit den Verboten der weltlichen Obrigkeit, uns ein getreues und ausführliches Bild von den Tanzzuständen des 16. Jahrhunderts in Deutschland giebt. Wir nennen hier Kellner von Zinnendorf's Tanzgreuel, L. Hartmann's u. A. Tanzteufel, Casp. Gruner wider die gottlosen Tänze 1526, Melchior Ambach, Prediger zu Frankfurt a. M., vom Tanzen 1545, besonders aber den im Jahre 1567 von Florian von Fürstenberg, Pfarrherrn zu Schnellenwalde, veröffentlichten „Tantzteuffel, d. i. wider den leichtfertigen unverschempten Welttanz und sonderlich wider die Gotts Zucht und ehrvergessene Nachtenze“, wobei, wie der eifernde Mann sagt, die Tanzenden „offt durcheinander unordentlich gehen und lauffen, wie die bisenden Küh sich werffen und verdrehen, welches man jetzt verködern heisset. So geschiehet nun solch schendtlich, unverschämt schwingen, werffen, verdrehen und verködern von den Tantzteuffeln, so geschwinde, auch in aller Höhe, wie der Bawer den flegel schwinget, daß bißweilen die Jungfrauen, Dirnen und Mägden die Kleider biß über den Gürtel, ja biß über den Kopf fliegen. Oder werffens sonst zu boden; fallen auch wol beide und andere viele mehr, welche geschwinde und unvorsichtig hernach lauffen und rennen, daß sie über einem

hauffen liegen. Die gerne unzüchtig Ding sehen, denen gefellt solch schwingen, fallen und kleiderfliegen sehr wol, lachen und seind frölich dabey, denn man machet jnen gar ein fein welsch Bellvidere. Welche Jungfraw, Magd und Dirne am meisten am Tantze herumbgefüret, geschwungen, gedrehet und beschawet wirdt, die ist die fürnembste und beste und rühmen und sagen die Mütterlein selber: Es ist gar bedrang umb meine Tochter am Tantze, jedermann will mit jr tantzen, sie hat heut am Tantz guten Markt gehabt. Auch sticht der Narr unsre jungen und alten Witwen, die treibens ja so körbisch, wilde und unfletig als die jungen Mägdlein, seind bey den Nachttäntzen sowol die ersten und die letzten.“ Ein eben so strenges Urtheil über diese Nachttänze fällt auch der bekannte Cyriakus Spangenberg in seinem Ehespiegel*), wo es heißt: „Behüte Gott alle frommen Gesellen für solchen Jungfrawen, die da Lust zu den Abendtänzen haben und sich da gerne umbdrehen, unzüchtig küssen und begreifen lassen, es muß freylich nichts guts an ihnen sein, da reitzet nur eins das ander zur Unzucht, und fiddern dem Teufel seine Bölze. An solchen Tänzen verleuret manch Weib ihre Ehre und gut Gerücht. Maniche Jungfraw lernt alda, das ihr besser wäre, sie hätte es nie erfaren. Summa es geschieht da nichts ehrliches nichts göttliches. Wer solche Tänze billigt, ist ein Bube, und wer sie verthä-

*) Ehespiegel oder LXX Brautpredigten. Straßburg 1578.

digt, ist ein Schalk u. s. w. Denn was ist da anders, dann ein wildes, ungehewr viehisches rennen, lauffen und durch einander zwirbeln, da siehet man ein solch unzüchtig aufwerffen und entblössen der Mägdlein, daz einer schwöret, es hätten die Unfläter, so solchen Reyen führen, aller Zucht und Ehre vergessen, wären taub und unsinnig, und tanzen St. Veitstanz, und ist in der That auch nicht vil anders. Werden auch bisweilen auf den Abend zun Wirtschaften Sing-Tänze gehalten, da beyde Mann und Weib, jung und alt zusammentreten und einen Reyen füren, Cirkelweiß, ist nicht verdamlich, dafern man unzüchtige Lieder davon ließe, aber jetziger Zeit lasset man sich bedunken, wer die allergarstigsten, unverschamptesten, lausigsten Possen kan am Reihen fürsingen, und es auf's aller unzüchtigste machen, der sey der beste und fröhlichste gewesen. Bleiben unflätige Säwe und des Teufels Fürlauff in allerley unzüchtigen Worten, Gesängen, Reimen und Räthseln."

Uebertreibungen können in diesen Anklagen nicht liegen, wenn ein so aufgeklärter Mann wie Agrippa von Nettesheim dies bestätigt. Er sagt in seinem 1526 geschriebenen Buch De vanitate scientiarum, man tanze mit unehrbaren Geberden und ungeheurem Fußgestampfe nach lasciven Weisen und zotigen Liedern. In buhlerischen Umarmungen lege man dabei unzüchtige Hände an Mädchen und Matronen, sie küssend, und Lasterhaftigkeit für Scherz ausgebend verschreite man dazu,

schamlos das zu entblößen, was die Natur verberge und die Sittsamkeit verhülle.

Unter solchen Umständen konnte es denn auch nicht fehlen, daß sich selbst sonst ganz vorurtheilsfreie Männer zu einer förmlichen Abneigung gegen jeden, auch den unschuldigsten Tanz hinreißen ließen. Der große Reformator Johann Calvin hielt das Tanzen für ein Merkmal leichtfertiger Gesinnung. Eben so waren auch zwei deutsche Kaiser erklärte Feinde desselben. Kaiser Albrecht erklärte geradezu, das Tanzen sei nur ein Vergnügen für die Weiber, wie das Jagen nur eine Uebung für die Männer sei. Kaiser Friedrich III. war dem Tanze noch weit mehr abhold und pflegte zu sagen, er wolle sich lieber vom Fieber schütteln, als vom Tanze bewegen lassen. — Weit weniger streng hat sich dagegen Martin Luther in seiner Kirchenpostille über das Tanzen ausgesprochen. Es heißt daselbst: „Weil Tanzen des Landes Sitte ist, gleichwie Gäste laden, essen, trinken und fröhlich sein, weiß ich es nicht zu verdammen, ohne nur die Uebermaß, so es unzüchtig, oder zu viel ist; daß aber Sünden da geschehen, ist nicht das Tanzen allein Schuld; sintemalen auch wol über Tische und in den Kirchen dergleichen geschehen, gleichwie es nicht des Essens und Trinkens Schuld ist, daß etliche zu Säuen darüber werden; wo es aber züchtig zugehet, lasse ich der Hochzeit ihr Recht und Brauch und tanze immerhin“ u. s. w.

Was nun schließlich das Verhalten der Obrigkeit

gegen die Mißbräuche beim Tanz betrifft, so fehlte es durchaus nicht an Verordnungen und Verboten, doch scheinen dieselben keinen rechten Erfolg gehabt zu haben, da man wohl nicht ernstlich genug auf ihre Befolgung sah. Eine Landes-Ordnung vom Jahre 1551 verbietet in Chur-Sachsen ausdrücklich die Labe- oder Lobe-*) und Bettler-Tänze, bei welchen sehr unanständige und ärgerliche Dinge vorgefallen sein müssen. Eben so wurde der Kronentanz und das Lehenschwinken, zwei im Erzstift Cöln beliebte Tänze, 1617 von Seiten der Kirche verpönt, weil man sie bei Ehebündnissen in den Kirchen zu tanzen pflegte.

Hauptsächlich waren die Verbote der Obrigkeit gegen das „Tanzen ohne Mantel mit Verdrehen" gerichtet.

---

*) Unsre Vorfahren haben solche öffentliche Tänze auch darumb gehalten, damit ihre Kinder von den Nachbauern möchten gesehen werden, Ehestifftungen fürzunehmen. Daher in Meissen und anderswo, jährlich zu gewissen Tagen, jetzt auf diesem, dann auf dem andern Dorf, durch der Oberkeit Verordnungen die Lobe-Tänze gehalten werden.

Und solche ehrliche burgerliche Tänze könnte man wol halten, wo nur allein die Oberkeit ein ernstes Einsehen mit haben wollt, und sagen wie an andern Orten geschieht, wollt ihr Tanzen so sollt ihr züchtig und eins seyn, so aber Jemand Unzucht und Hader anrichten will, den wird man in Thurm stecken. Dann sonst mengen sich viel unnützer Buben ein, die kein Ordnung halten wöllen. Einer will seine Wehre nicht ablegen, spricht er sey Hofgesinde, der andere will das „Drehen" nicht lassen, spricht er sey frembd u. s. w. Siehe Spangenberg's Ehespiegel S. 285 f.

Im Amberger Stadtbuch vom Jahre 1554 heißt es: „An den Abendtänzen sol sich jeder des Umbschwingens, Umbdrehens oder Umbwerfens der Maid oder Tenzerin vnd auch in bloßen Hosen vnd Wamms zu tanzen genzlich enthalten.“ Eben so waren laut Landes-Ordnung vom Jahre 1551 in Chur-Sachsen beim Tanzen „das unziemliche Verdrehen“, Geschrei und unzüchtige Geberden verboten. Auch in der Greifswalder Hochzeitsordnung vom Jahre 1592 geschieht „des awerflödigen umbdreihens“ u. s. w. Erwähnung. In der Sächsisch-Meißnischen Polizei-Ordnung vom Jahre 1555 findet sich ein eigenes Kapitel von unordentlichen Tänzen, wie folgt: „Es ist am Tage, das Tanzen so vor alters zu erhlicher Ergetzlichkeit und Freude vornemblich des jungen Volks gehalten worden, zugleich in Stedten und Dörfern mit «unziemblichem Verdrehen» und anderer «Leichtfertigkeit zur Unzucht und Ergernüs», misbraucht wirdet. Da es auch an manchem orte besser were, es würde kein Tanz gestattet, sonderlich aus der Ursach, das die Mannspersonen mit ihren Kleidern nicht bedecket, sich am Tanze sehen lassen, und sich sonst mit ihren Geberden ganz unzüchtig und ergerlich verhalten.“

So wie in Sachsen, so wurden auch in andern Ländern gleiche Klagen geführt und ähnliche Verbote erlassen. In einem „Verpodt“ des Raths der Stadt Nürnberg aus der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts heißt es u. A.: „3) Das niemandt ainiche Frawen oder Junckfrawen ann

den Hochzeiten vnd andern Tänntzen herumbschwingen, vertreen vnd ohne Rockh, inn Hosenn vnd Wammes ohne ainich darüber angethon Klaidt Tantzen solle" u. s. w.

Die Tänzer suchten eine Ehre darin, einer den andern im Springen zu überwerfen, wobei es dann nicht selten begegnete, daß die Tänzerin in ihres Mittänzers Fall verwickelt ward, und durch eine nicht immer anständige Lage Anlaß zu einem allgemeinen Gelächter gab. Das Umwerfen war verboten; aber bei der Hitze des Tanzes vergaß man das Mandat. Wenn einer umgeworfen wurde, so ward es ansteckend, und man suchte sich durch eine geschickte Behändigkeit zu rächen; um diesem Muthwillen zu steuern, sandte die Obrigkeit Censoren von besonderer Art auf den Tanzsaal. Dies waren die Stadtbediente mit der Stadtfarbe. Sie hatten den Auftrag, bei dem ersten mit Absicht verursachten Fall den Musikanten das Aufspielen zu verbieten, und so der ganzen Lustbarkeit ein Ende zu machen. Daß die Tänzer aber mit dem Mantel tanzen mußten, und das Nichttragen desselben scharf geahndet wurde, mag seinen Grund in der Sitte der Vorzeit gehabt haben, nach welcher der Mantel als das Ehrenkleid eines jeden Bürgers betrachtet wurde. Durfte doch kein ehrsamer Meister weder in der Brüderschaft noch bei seiner Obrigkeit ohne Mantel erscheinen.

Bei aller Mannigfaltigkeit der in den verschiedenen deutschen Ländern üblichen Tanzarten, lassen sich diese doch stets entweder auf den Schleifer oder Hopser zu-

rückführen. Der Typus des ersten war es, den schon früh das Ausland in der Allemande darstellte. Den andern kannte man, wie Steevens aus gleichzeitigen Parallelstellen zum Hamlet nachweist, schon zur Zeit Shakspeare's unter dem Namen up-spring als einen vorzugsweise deutschen Tanz in England. So heißt es in Chapman's Alphonsus Emperor of Germany:

We Germans have no changes in our dances;
An almain and an up-spring, that is all.

Alle Tänze gleichen mehr oder weniger dem Walzer oder, wie ihn die andern Nationen ausbildeten, der Allemande. Das Schwäbische und Steyersche, der Länderer und Zweitritt ähneln ihm sämmtlich, während die Nationaltänze mancher östlichen Provinzen mehr den slavischen Tänzen gleichkommen. Die altdeutsche Sitte, paarweise hinter einander zu tanzen, wurde später nur noch auf dem Lande beibehalten; es variirte aber, was die Stellungen, Posituren, Verdrehungen und Figuren anbetrifft, immer eine Provinz von der andern. Versuchen wir es, einige der hauptsächlichsten Tänze zu beschreiben.

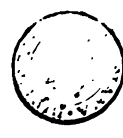
Zuerst sei hier der Frohnentanz*) erwähnt, der von den Landleuten in Langenberg bei Gera früher den Tag nach dem dritten Pfingstfeiertage auf dem Markt unter einer alten Linde zur Frohne getanzt wurde.

*) Ueber solche Frohn- und Fechttänze, nebst einigen Notizen von den Tänzen der ersten Christen, dem St. Veitstanz und der Tanzwuth älterer Zeiten, sind auch Vulpius, Curiositäten III, 319 f. zu vergleichen.

Man kam dazu aus verschiedenen benachbarten Ortschaften zusammen, und mußte der Stadt- und Landknecht den Tanz mit einem Mädchen, das er außer oder in der Reihe ergriff, eröffnen. Sobald er aufgehört hatte, zwang er alle zu diesem Tanz bestimmten Bauern, in Gegenwart des Stadt- und Landrichters zum immerwährenden Tanzen, von welchem sie nicht eher aufhören durften, als bis sie ein Faß Bier ausgetrunken hatten. Und dieser Tanz mußte stattfinden, es mochte das Wetter sein, wie es wollte, oder gleichviel ob die Umstände im Lande oder im Orte selbst gut oder schlecht waren. Den Ursprung dieses Zwangtanzes setzt man in die Zeiten König Heinrich des Voglers. Als dieser an einem dritten Pfingstfeiertage durch Langenberg reiste und von den Einwohnern, des steilen Berges halber, der von da nach Leipzig zu liegt, Vorspann verlangte, verweigerten ihm die übermüthigen Bauern denselben, weil sie sich in ihrem Vergnügen, altherkömmliche Tänze um einen grünen Baum aufzuführen, nicht wollten stören lassen. Darauf soll der Kaiser in seiner Eigenschaft als Oberherr verordnet haben, daß sie alljährlich um dieselbe Zeit zur Strafe und Frohne tanzen mußten.

Ein besonderer, bisweilen noch bei schwäbischen Erntefesten aufgeführter, auch in norddeutschen Landschaften bekannter Tanz ist der Siebensprung, der sehr wahrscheinlich aus der Urzeit stammt und vielleicht einst religiöse Bedeutung hatte. Die Hauptrolle dabei hat der Tänzer. Er muß in bestimmten Zwischenräumen

siebenerlei Bewegungen machen: zwei mit den Füßen, zwei mit den Knieen, indem er niederkniet, zwei mit den Ellenbogen, die er nach einander auf den Boden stößt, und eine mit dem Kopfe, mit dem er ebenfalls den Boden zu berühren hat. Dabei singt er im Dorfe Owen:



Mach mir nur den Siebensprung,
Mach mir's fein alle siebe!
Mach mir's daß ich tanze kann,
Tanze wie ein Edelmann.
's ist einer.

Der Spruch findet sich plattdeutsch, sonst fast wörtlich wie hier, auch in der Gegend von Bremen als Kinder- und Ammenreim. Bei den letzten Worten „'s ist einer“, liegt der Tänzer auf den Knieen und berührt die Erde mit der Stirn, was die letzte Bewegung ist, während sein Mädchen um ihn herumtanzt. Hierauf wird der Vers wiederholt und mit andern Bewegungen dazu getanzt. Am Schluß heißt es dann: „'s sind zwei“, und so zählt der Tänzer fort bis sieben. Nun geht es rückwärts, und zwar mit denselben Bewegungen wie vorher, indem der Tänzer zählt „'s sind sechs! 's sind fünf!“ bis auf den ersten. Das Schnaderhüpfellied:

Darum nimm ich ä jungs frisch Ding
Und mach halt mit ihr die sieben Sprüng,

ist ohne Zweifel neueren Ursprungs als die zu diesem Tanz gebräuchliche Musik, die sich abwechselnd in $^3/_4$ und $^2/_4$ Takt bewegt.

Ein alter Tanz ist der Trümmertanz, der noch

jetzt in Niederbayern an Kirchweihfesten auf grüner Wiese unter freiem Himmel aufgeführt wird. Alle Paare bilden eine große Ronde, in welcher ein jedes seine Tour ganz allein, aber nicht im Wirbel drehend, ausführt. In diesem Tanz kommen keine Tuttis, sondern nur Soli von einzelnen Paaren vor.

Nicht minder alte Tänze sind der Huettanz, der in Regensburg auch Maitanz heißt, und der Schnittertanz, sonst Schnitterhüpfel genannt, zu dem das nach gewissen landläufigen Tanzmelodien gesungene Liedchen häufig vom Sänger oder Tänzer aus dem Stegreif gedichtet wird.

In Bayern, wo die Erlaubniß zum Tanz sonst eine sehr beschränkte ist, darf am „Kirta“ das Volk nach Herzenslust vom Schluß der Vesper bis zum frühen Morgen sich drehen. Am häufigsten werden dabei der sehr langsam getanzte Dreischrittwalzer und der bayerische Ländler executirt, welcher letztere besonders von dem lebhaften Gebirgsvolk an der Mangfall und der Loisach mit einem Stampfen, Pfeifen, Jauchzen und Singen getanzt wird, das selbst das Gellen der Clarinetten und das Schmettern der Trompeten übertäubt. Vor Allem aber regiert auf den Tanzböden des ebenen Landes der Walzer, hier der „Deutsche“ genannt, welcher viel weniger eilig als in der Stadt, doch nicht ohne Geschick und Anstand zur Aufführung kommt. Während des Stillstandes rücken die Paare immer mit kurzen Schritten vor, wobei die Bursche mit den Füßen

zum Takte stampfen. Diese Leibesübung wird mit zunehmender Lustigkeit immer heftiger. Man weiß sogar, daß es einmal auf der Post zu Steinhörnig der vereinten Fröhlichkeit der dortigen Burschenschaft gelang, den Boden völlig durchzustampfen, so daß sich die ganze Gesellschaft zu ihrem größten Erstaunen plötzlich mitten unter dem Rindvieh des Stalles befand.

Nur noch selten kommen in Altbayern die ehemals so beliebten Sechser-, Achter- und Zwölfertänze vor, die nach der Zahl der tanzenden Paare benannt, ganz in der Weise der französischen Quadrillen mit chassé croisé, tour de main und dergleichen Figuren ausgestattet waren. Ob sie Vor- oder Nachbild der gallischen, oder ob beide Arten sich unabhängig von einander ausgebildet, dürfte schwer zu ermitteln sein. Im zweiten Theile wurden dieselben Touren mit Ländlerschritt rascher wiederholt und zuletzt die Tänzerinnen je von zwei Burschen nach der Reihe auf den verschlungenen Händen getragen, was man „Engeltragen" nannte.

Interessante alte Tänze sind der im Salzburgischen noch übliche Aufundab, wobei jedes tanzende Paar ein bestimmtes Brett nicht verlassen darf; der im Land an der Sempt und Isen noch gebräuchliche Huettanz, bei welchem ein Hut als Gewinn ausgewürfelt wird, der Hoppetvogel, bei dem man zierlich und genau auf den Ton hin nach bestimmter Weisung wie ein Vogel hüpft und nach Futter scharrt, und der schwäbische Langaus — auch Schweinauer, Neubäu-

risch, Schuhplättler oder Haxenschlager genannt —, ein Ländler für ein Paar, wobei das Mädchen sich mit sittig gesenkten Augen still fortdreht, indeß ihr Bursch sie umkreisend auf alle Weise seine Freude und Liebe pantomimisch ausdrückt. Dabei stampft er mit den Füßen, klopft mit den Händen im Takt auf Schenkel, Kniee und Fußabsätze, macht auch wohl einen Purzelbaum oder schlägt Räder, springt über das Mädchen hinüber, läßt sie unter seinem Arm sich durchdrehen, dreht sich unter dem ihrigen durch, nimmt sie aber nur selten, wenn auch feurig in die Arme, und zuletzt, wenn er einer ist, der alte Traditionen ehrt, und die Kraft dazu hat, schwingt er sie in die Höhe, hoch über sein Haupt und läßt sie wieder zierlich herunterflattern.

Auch auf dem linken Ufer des Innthals ist die Tanzlust sehr groß. Im Jahre 1846 mußte das Landgericht Rosenheim das sogenannte Austanzen der Mädchen aus Gesundheitsrücksichten verbieten, da gute Tänzerinnen selten ein paar Augenblicke Ruhe hatten, sondern unausgesetzt Nächte hindurch Extratouren tanzten. Einen auffallenden Gegensatz bildet die Ramsau, wo an den drei einzigen Tanztagen: Kirchweih, Fastnacht und Kathrey oft alle Buben nur 3 bis 4 Tänzerinnen haben, da die meisten Mädchen gar nicht tanzen können. Man tanzt gewöhnlich nach Schaaren, d. h. je vier Paare, die für eine Schanze, d. h. drei Touren 1 Gulden 12 Kreuzer bezahlen. Einzeltänzer werden ungern gesehen. Der prahlerische Bursche, der den Spiel-

leuten das Tanzgeld zuwerfend und den andern die Zeit wegnehmend mit seinem Schatz allein oder höchstens mit einigen Freunden, denen er die Theilnahme gestattet, den Andern vor der Nase herumtanzen will, wird gar bald mit Trutzliedern gestraft, deren unausbleibliche Folge zuletzt eine Rauferei ist, welche in vielen Gegenden so nothwendig an den Schluß einer rechten Kirchweih gehört wie Messe und Vesper an den Anfang.

In der Oberpfalz sind der Drischlag, der Takt, den der Tänzer mit den Füßen stampft, der Bockshammerische, besonders an der böhmischen Grenze einheimisch, wobei ehedem der Dudelsack und der Bock die Hauptinstrumente ausmachten, und in der Stadt Waldmünchen an der böhmischen Grenze und Umgegend der boiar'sche, mit zwei Drehern und zwei Schleifern, in der Hauptstadt Amberg selbst aber der deutsche und der englische als Lieblingstanz gebräuchlich gewesen.

Im ganzen Gebiete des ehemaligen Fürstenthums Passau ist der beliebteste Tanz der Vogel hupf auf d'Höh, ein Nationaltanz, den man nirgends mit so schönen Figuren, Wendungen und mit solcher Lebhaftigkeit und sittlichen Grazie tanzen sieht, als hier. Bald wird gehüpft, bald gestampft, jetzt mit den Händen in einander und auf die Kniee geklatscht, darauf gedreht und endlich gewalzt. Viel Aehnliches mit ihm haben der Schartanz im Oberlande Bayerns und der thüringische Kirmestanz.

In fränkischen Dörfern nennt man den Tanz, der

in Niederbayern Trümmertanz heißt, den Platztanz. Die Mädchen tanzen anfänglich mit leichter Wendung um ihre Tänzer, oder drehen sich an ihrer Hand, dann umfassen sie sich und schwenken sich paarweise hintereinander. Bisweilen tanzen die Mädchen auch allein, während die Burschen singen und um sie herumtanzen.

Auf dem Lande im Ansbachischen tanzt man den Fueßeintanz. Man dreht sich nämlich mit gegen einander verschränkten Füßen und wechselseitig anliegenden Leibern im Dreivierteltakt auf einem Flecke in einem fort herum.

In Kaufbeuern war der aus der Hand-Tanz gebräuchlich. Zuerst wurde allgemein gewalzt, dann ließ der Tänzer das Mädchen für sich allein drehen und er selbst dreht, ebenfalls allein, sich ihr entgegen, hierauf greifen sie sich in die Arme und walzen wieder fort; oder das Mädchen dreht sich an der rechten Hand des Tänzers, worauf sie sich wieder fassen und mit den andern Paaren im Kreise herumwalzen.

Zu den bei Hochzeitsfeierlichkeiten in Mecklenburg noch heute vorkommenden alterthümlichen Tänzen gehört zunächst der Schöndör und stolz, eine Quadrille mit zwei Touren, bei deren erster vier Personen kreuzweise durch einander (schön durch) tanzen, während sie bei der zweiten die Arme in die Seite gestemmt, (stolz) einhergehen. Sodann ist hierher der Auskehr zu zählen, eine Polonaise, welche gegen das Ende der Festlichkeit von allen Theilnehmern an derselben getanzt wird. Alt und jung, jedes mit einem Werkzeug der Wirthschaft

bewaffnet (nur Besen sind verboten, da sie Unglück bringen würden), zieht dabei nach der Melodie: „Un as de Grotvare de Grotmoder nahm“ durch das Haus, durch Thüren und Fenster, in die Ställe und auf den Heuboden. Endlich gehört in diese Reihe der Tanz, welcher, Rückelreih genannt, die eigentliche Hochzeitsfeier um die Mitternacht des Freitags beschließt. Sein Zweck ist, die Braut „auszutanzen“, nämlich aus der Gemeinschaft der Unverheiratheten, zu der sie bisher gehörte. Zwei Bursche nehmen sie zwischen sich, um sie schließen die jungen Mädchen, sich an den Händen fassend, einen Kreis, welcher wieder eben so von den ledigen Mannspersonen umkreist wird, doch der Art, daß sich in diesem äußern Kreise zwei Männer nicht angefaßt haben. Der eine von diesen reitet auf einer Gaffel (einer beim Dreschen gebrauchten hölzernen Gabel), während der andere ihn mit knallender Peitsche antreibt. Sofort drehen sich beide Kreise um die Braut, und der Bräutigam muß nun versuchen, jene von außen her durchbrechend zu der Braut zu gelangen. Ist ihm dies nach heftigem Kampf gelungen, so drehen sich die Kreise von Neuem und es ist jetzt an den verheiratheten Frauen, sich durch dieselben hindurch zu drängen. Die Verwirrung, das Kreischen und Jauchzen bei diesem Tanz, an dem oft an fünfzig Personen theilnehmen, ist unbeschreiblich.

In Göttingen und der Umgegend tanzte man in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eine

Allemande mit Touren, zu der sich noch der Gesang und das Lied erhalten haben. Ein Paar begann den Tanz und sang die dazu gehörigen Verse; hierauf folgte ein dos-à-dos, begleitet von einer Stimme allein. Jedes Paar tanzte das ganze Lied hindurch, worauf es von einem andern abgelöst wurde, bis alle Paare der Reihe nach an den Tanz gekommen waren. Das alte Lied, welches wir hier folgen lassen, kennzeichnet den abgeschmackten kleinbürgerlichen Ton jener Zeit und Stadt in auffallender Weise.

## Allemande.

Beide.

Jag mir mal das Schäflein aus der Weide,
Du, du bist meines Herzens Freude.
Gieb mir eine spanische Pistole,
Meinen Schatz den will ich wieder holen.
Gieb mir eine spanische Kourage,
Meinen Schatz den will ich nicht verlassen.

### Dos-à-Dos.

Er.

Weil mir das Glücke blüht
In diesem Haine,
So soll die Kompagnie
Mir das bescheinen.
Mamsell sie steht mir gar nicht an,
Sie ist zu hitzig,
Und ihre Redensart
Ist viel zu spitzig.

Sie.

Monsieur man weiß ja wol,
Was Sie da meinen,
Ich suche meine Lust
Und meine Freude.
Mit dir o schönster Schatz
Bleib ich verbunden,
Weit mehr als tausend Jahr
Und tausend Stunden.

Der schon erwähnte Ländler, auch Länderer und Dreher genannt, den man noch häufig im Bayrischen und Oesterreichischen von dem Landvolke tanzen sieht, woher denn auch wohl der Name „Ländler“ kommen mag, ist ein echt deutscher Tanz, der sich in seinem Aeußern nicht viel von Walzer und Allemande unterscheidet. Die Musik ist im $^3/_8$ Takt und von mäßig geschwinder Bewegung.

Was nun aber den eigentlichen Nationaltanz der Deutschen, den Walzer, angeht, so reicht seine Entstehung bis in jene Zeit hinauf, in der von den Tänzern der Versuch gemacht wurde, den sie besser ansprechenden Tanz, Langaus genannt, zu tanzen. Langaus nannte man ihn deswegen, weil der Tänzer einen sehr langen Raum mit den wenigsten Umdrehungen zu durchtanzen hatte. Gegen diesen Tanz, bei dem man sich allerdings „verdrehen“ mußte, waren denn auch wahrscheinlich die fortwährenden Verbote der Obrigkeit gerichtet, die wir vorhin erwähnt haben. Der Langaus blieb im 18. Jahrhundert, als das auf ihm

lastende Interdikt stillschweigend aufgehoben war, auf dem Lande der herrschende, bis er endlich durch den Walzer verdrängt wurde, oder vielmehr seinen Namen in diesen umänderte, denn der Tanz blieb derselbe. Seit dem Jahre 1787, als die Oper von Vincenz Martin Una cosa rara (deutsch unter dem Titel „Lilla oder Schönheit und Tugend“ bekannt), in Wien den Preis über Mozart's „Figaro“ davontrug, wurde auch der Walzer in Deutschland allgemein. Vier Personen dieser Oper, Lubia, Tita, Chita und Lilla, die schwarz und rosa gekleidet waren, tanzten auf der Bühne den ersten Walzer. Bei dem ungeheuren Beifall, den die Oper fand, konnte es nicht fehlen, daß man auch dem eingelegten Tanz die Aufmerksamkeit zuwendete. Er wurde in der Gesellschaft nachgeahmt, und unter dem Namen Cosa rara, oder Langaus, allgemein Mode, bis man später seinen Namen in Wiener Walzer umänderte. Damals war der Walzer, oder „Deutsche“, wie man ihn häufig nannte, ein anmuthig dahingleitender Tanz, ein volksmäßiger Ländler oder simpeler Schleifer. Zwei Walzermelodien, deren Entstehung in die vor-Mozart'sche Periode fällt, oder die doch wenigstens der Weise jener ältern Zeit entsprechen, haben sich durch den Zufall, daß man aus ihnen Scherz- und Spottlieder gemacht hat, bis auf unsere Tage erhalten; das eine ist das bekannte Liedchen vom „lieben Augustin“ *), das

*) Das Liedchen vom „lieben Augustin“ ist bedeutend älter

andere der lustige Gesang „Hab' ich kein Federbett, schlaf ich auf Stroh". Diese einfache ältere Art markirt die Tanzschritte und baut darüber eine kurzgegliederte Melodie, deren Motiv sich consequent fast Takt für Takt wiederholt. Der Walzer hat nur zwei Theile, deren jeder acht Takte enthält. Es ist dieses die primitive Walzerform, die aber dem Tanz vollkommen entspricht; Weber hat sie im Bauerntanze seines „Freischütz" nachgeahmt.

Ein besonderes historisches Interesse knüpft sich für die Geschichte der Tanzkunst an Weber's Concertrondo „Aufforderung zum Tanz", das ursprünglich für's Klavier geschrieben, aber auch durch seinen glänzenden, energischen Charakter später Eingang in die Tanzsäle selber fand. Von ihm datirt der Umschwung der modernen Tanzmusik überhaupt. Weber schrieb es in seiner besten Zeit, als er eben am „Freischütz" arbeitete, im Jahre 1819. Alles, was der deutsche Tanz Poetisches, Zärtliches, Anmuthiges haben mag, ist in dieser Musik ausgedrückt. Aber auch Weber's rasches, feuriges Allegro ist seitdem in den Tanz gefahren. Seit Weber's „Aufforderung" zu dieser neuen, stürmischen Tanzweise ist es uns unendlich schwer, die ältere sinnig gemüthliche Tanzmusik überhaupt nur noch tanzbar zu finden.

---

als man gewöhnlich annimmt. Der bekannte Sackpfeifer Augustin, auf den dasselbe gemünzt war, lebte um 1670. Viel später kann es also wohl nicht entstanden sein.

Mit Johann Strauß dem Aeltern erschien dann die goldene Zeit des Wiener Walzers. Die feurige, glänzende Tanzweise kam durch ihn zur Alleinherrschaft, und Ecossaisen, Polonaisen, Françaisen — Alles verschwand vor der Zauberwirkung dieses Tanzes. Er und Lanner waren in der Erfindung immer neuer Melodien wahrhaft unerschöpflich, und mit ihnen starb ein guter Theil der elektrisirenden Kraft dieses echten deutschen Nationaltanzes.

Riehl hat in Beziehung auf den Umschwung in der Tanzmusik die treffendsten Bemerkungen gemacht. Er sagt im zweiten Theil seiner musikalischen Charakterköpfe: „In verschiedenen Perioden sprachen die Tänze verschiedene Stimmungen aus, Stimmungen der Gesellschaft, die dann auch in der Musik wiederklangen. So tönt uns im Anfange des 18. Jahrhunderts die gemessene Würde, die Gravität, die schäferliche Spielerei, der barocke Humor der Ballsäle aus den Sarabanden, Gavotten, Müsetten, Menuetten entgegen. Im Anfange unsers Jahrhunderts war man zu einer kindlichen, oft kindischen Heiterkeit, schalkhaft naiven Sentimentalität u. dgl. herabgestiegen. Die Tanzweisen waren klein geworden, blaß, charakterlos. Weber schlug statt dessen den feurigen, vornehmen, chevaleresken Ton an. Sein Tanz schwebt hier einher zwischen energischem Aufbrausen, süßem Träumen, schmachtendem Wiegen, zwischen glänzender Kokettterie und wallender Leidenschaft, zwischen sentimentalem Tändeln und Seufzen, und das Alles

wird zusammengestimmt in einen feurigen, vornehmen, glänzenden Gesammtton. Von festlicher Würde, Jubel, Heiterkeit, echter Naivetät u. s. w. ist keine Spur. Es ist unstreitig das Pathos der Liebe, welches der Componist andeuten wollte und zu welchem alle seine Stimmungstinten vortrefflich passen. Und dieses Pathos ergriff alsbald unsere ganze Tanzmusik. Man hatte früher die Etikette, den Glanz, die Würde im Ballsaale musikalisch versinnbildlicht; dann die Heiterkeit, den Scherz, das simple Vergnügen; warum nicht auch einmal die Liebe? Eine solche affektvolle, träumerische und doch kecke und chevalereske Tanzmusik mußte in den Herzen der Jugend zünden wie nie vorher; die Musiker geigten Tänzer und Tänzerinnen, ohne daß jene es merkten, in die nächste und natürlichste Leidenschaft eines Ballsaales hinein, und gegenüber dieser verliebten Tanzmusik mußten natürlich alle die alten Tänze wie ein Entredeux von Perücke und Reifrock erscheinen. Darum haben wir von da an alles mögliche Pathos in Tanzweisen abspielen hören, nur mußte es mit jenem Pathos der Liebe sich zusammenreimen lassen. Die schwärzeste Moll-Melancholie erscheint uns tanzbar, wenn sie nur energisch in Rhythmus und Modulation gehalten ist; dagegen taugt eine rein lustige Weise nur noch für die Bauernkirmeß; denn die Liebe kann wohl melancholisch sein, aber niemals rein lustig."

---

# Sechstes Kapitel.

## Die Tänze in Schottland, England, Schweden und Holland.

In Schottland herrscht eine große Vorliebe für weltliche Musik und Tanz, und alle Bemühungen der Geistlichkeit und der schroffen Anhänger der presbyterischen Kirche sind durchaus unfähig gewesen, dem Volke diese Vorliebe zu benehmen. Die Winterabende sind in Schottland dem Tanzunterricht gewidmet, eine Scheune ist der Tanzplatz und meilenweit kommen junge Burschen und Mädchen zu diesen Tanzschulen. Ihre Nationaltänze sind meist eigenthümlich schottisch, so die Hochlands-Reels, zu denen keine andere als Dudelsackmusik gebraucht werden kann. So ist auch die Ecossaise ursprünglich nur für den Dudelsack bestimmt, und in spätern Zeiten auf moderne Instrumente übertragen, erscheint sie niemals in ihrer wahren Gestalt. Früher stand dieser schottische Nationaltanz gewöhnlich

im $^3/_2$ oder $^3/_4$ Takt, und sein Charakter war edle Einfalt, ganz dem alterthümlichen Stil seiner Schreibart angemessen. Die Touren waren kurz, und die Tänzer tanzten ihn mit über die Brust gekreuzten Armen und lebendigen, schüttelnden Bewegungen. Als die Ecossaise 1800 wieder unter die Gesellschaftstänze aufgenommen wurde, tanzte man sie nach einer schnelleren Tanzmusik, die im $^2/_4$ Takt geschrieben war, und die aus zwei Reprisen oder Theilen, je von acht Takten, bestand.

Ein eigenthümlicher Nationaltanz ist der Claymore oder Schwertertanz. Zwei Schwerter werden aus der Scheide gezogen und kreuzweise auf die Erde gelegt. Nach einigen anmuthigen Tanzfiguren führen dann die Tänzer mit einer bewundernswerthen Geschicklichkeit und Behendigkeit in den innern Winkeln des Kreuzes zahlreiche und mannigfache Pas aus, ohne jedoch einen der beiden Claymores (Schwerter) zu berühren.

Ein noch malerischerer Tanz ist der auf Papa-Stour, einer zu Schottland gehörigen Insel, gebräuchliche traditionelle Schwertertanz. Sieben Tänzer, welche dabei den heiligen Georg, den heiligen Jakob, Denis, David, Anton, Andreas und Patrick vorstellen, treten nach und nach, jeder mit einem Schwerte in der Hand, auf den Tanzplatz. Nachdem sie der Reihe nach Verse aus Balladen gesungen, führt der heilige Georg, der Anführer der Uebrigen, allein einen Tanz aus. Seine Gefährten stehen während dessen in einer Reihe, das

Schwert auf der rechten Schulter ruhend. Darauf berührt er das Schwert seines Nachbars, der sogleich aus der Reihe tritt, einige Secunden tanzt, und dann das Schwert seines Nachbars berührt, der darauf ebenfalls vortritt; und so der Reihe nach fort. Nun bilden sie einen Kreis; jeder hält sein eigenes Schwert in der rechten Hand und faßt mit der linken die Spitze von dem Schwerte seines Nachbars; so tanzen sie eine Ronde. Dann erheben sie ihre Schwerter und bilden eine Art von Bogen, unter welchem sie durchgehen, der heilige Georg immer wieder voran; endlich springen sie über ihre gekreuzten Schwerter fort. Zum Schluß bilden sie wieder den Kreis wie früher, und tanzen in die Runde, indem sie dazu singen. Auf diese Uebungen folgen schnellere und zusammengesetztere. Sie bilden eine Gruppe, welche einige Aehnlichkeit mit den Ringen einer großen Schlange hat, und kehren dann zu einer einfachern Tour zurück, um durch eine plötzliche, geschickt berechnete Bewegung zu einer noch kunstvollern überzugehen. Dann dreht sich die ganze Masse der Schwerter und der Tänzer um sich selbst, wie ein Kreisel, und, indem sie über ihre Schwerter springen, stoßen die Leidenschaftlichsten unter ihnen ein lautes und wildes Geschrei aus. Trotz der scheinbaren Raserei wird indeß eine gewisse Regel befolgt, denn plötzlich endet der Höllentanz und die allmächtige Leitung des heiligen Georg zeigt sich wieder in anmuthigen Stellungen und Bewegungen. Zuweilen tanzen sie Rücken gegen Rücken,

ihre Hände und ihre Schwerter hinter sich kreuzend; dann durchschlingen sie ihre Arme, verändern ihre Stellung und sehen sich wieder, wie zuvor, in das Gesicht. Zuweilen stecken sie auch ihre Schwerter so in einander, daß sie einen eleganten Schild bilden, mit dem Jeder von ihnen der Reihe nach tanzt; darauf ergreift Jeder wieder sein Schwert, und die hübsche Figur verschwindet eben so plötzlich wie sie entstand.

Welche wichtige Rolle der Tanz früher in England spielte, sehen wir aus Shakspeare's Dramen, in denen sich der Dichter keine Gelegenheit entgehen ließ, von den Tänzen seiner Zeit zu sprechen, oder sie an passenden Stellen einzuflechten, da sie dem Geschmack des merry old England so sehr zusagten. Die Menge derselben setzt uns in Erstaunen, denn nicht nur die zeitigen Modetänze der Italiener, Spanier und Franzosen waren beliebt, sondern auch eine nicht unbedeutende Anzahl eigenthümlich englischer Tänze, zu deren guter Ausführung eine große Gewandtheit, sowie genaue Kenntniß ihrer oft complicirten Figuren gehörte.

Zu den Volksbelustigungen, welche im alten England die Feier des ersten Maitages verherrlichten, gehörte als unumgängliches Erforderniß der von einer Reihe stehender Masken aufgeführte sogenannte Morris-dance, eine Nachahmung des in Spanien üblichen Morisko. Bei der außerordentlichen Wichtigkeit, mit der diese Festlichkeit bis lange nach Shakspeare's Zeit begangen wurde, und bei den häufigen Anspielungen in diesem und in

gleichzeitigen Schriftstellern darauf, dürfte eine eingehende Erläuterung dieser Sitte nicht überflüssig sein. Es war ein alter Gebrauch, den die Engländer mit den Gothen und Schweden theilten, nach dem langen Winter die wiederkehrende bessere Jahreszeit festlich zu begrüßen. Wie schon die Völker des Alterthums, feierte man das



Fig. 23.

Fest der Wintersonnenwende in fröhlicher und heiterer Weise, als die Zeit, wo die menschliche Brust nach längerer Verkürzung und Beschränkung des Tageslichtes wieder aufathmet und hoffnungsvoll dem Wiedererwachen der verjüngten Mutter Erde entgegenharrt. Man bewillkommnete sich gegenseitig und stellte Gastmahle und Volksbelustigungen im Freien an, an denen Vornehme

und Geringe Theil nahmen, und deren Kosten die Kommune bestritt. Diesen Lustbarkeiten fügte man zur Zeit Eduard's III. einen in Spanien gebräuchlichen Mohren- oder Maurentanz bei, der, nach festlichem Umzuge einer Schaar stereotyper Figuren, von denselben um einen auf einer Wiese errichteten Maibaum ausgeführt wurde. Der Anführer der Schaar (Fig. 23) war ein Possenreißer oder Clown, mit rother, gelb eingefaßter Kappe, gelbem Geiferlätzchen, blauem



Fig. 24.

Wams, rothen Hosen und schwarzen Schuhen. Er ahmte das Bellen eines Hundes nach, und machte seine Späße zum großen Ergötzen der versammelten Zuschauer. — Ihm folgte die Jungfrau Mariane, die Maikönigin

(Fig. 24), zu der man das schönste und sittlich-geachtetste Mädchen des Dorfes oder Kirchspiels wählte. Sie hatte eine goldene Krone auf dem Kopfe, von dem das üppige Haar hinten mit einem goldgestickten und mit gelben, weißen und scharlachnen Bändern gebundenen Netz bedeckt war, aber sonst ganz fessellos, fast bis auf den Boden herabfloß. Ein Mieder von Scharlachtuch, kreuzweise mit gelben Tressen geschmückt, umschloß ihre Taille, während ihr Kleid von fleischfarbener Seide mit weiten Aermeln, und das mit goldenen



Fig. 25.

Fransen besetzte Unterkleid nur ein wenig bis über das Knie herab reichte, gleich dem Gewand einer schweizerischen Bäuerin der Jetztzeit, der sie in ihren rothen Strümpfen und gelben mit Gold befranzten Schuhen

nur um so ähnlicher wurde. Ein Ueberrock von himmelblauer Seide, weiß gefüttert und mit Gold besetzt, vollendete ihren Anzug. In ihrer linken Hand trug sie eine rothe Nelke als ein Sinnbild der Jahreszeit. — Ihr zur Seite ging ein jovialer Mönch (Fig. 25) mit wohlrasirtem Schädel, rothen Backen, starkem Hals und mächtigem Bauche, in ein dunkelrothes Gewand gekleidet und mit einem rothen, mit goldener Quaste gezierten Strick umgürtet. Er trug rothe Strümpfe und Schuhe,



Fig. 26.

und an seinem Gürtel eine Ledertasche, um die zum Geschenk erhaltenen Leckerbissen darin aufzubewahren.

Es war der Bruder Tuck, in dem man den Beichtvater Robin Hood's, des Helden von Sherwood, darstellte. — Nach ihm kam der Kammerherr oder Liebhaber der Maikönigin (Fig. 26), eine phantastische Person, in blauem, mit Weiß ausgeputztem Anzuge, rothem Beinkleid und lang herabwallendem Haar. — Nun folgte ein Hauptbestandtheil des festlichen Aufzuges, der neben dem Narren das Wesentlichste zur Belustigung der Zuschauer



Fig. 27.

beitrug: das Steckenpferd (hobby-horse, Fig. 27). Die Farbe dieses muthigen Rosses war röthlichweiß, und seine Decken von scharlachnem Tuch bis auf den Boden herabhängend, so daß die Beine des Reiters verdeckt wurden. Das Gebiß war von Gold und der Zügel von rothem marokkanischen Leder, während der Reiter sehr prächtig

mit einem purpurrothen, mit Gold eingefaßten Mantel bekleidet war und eine Mütze von derselben königlichen Farbe, mit Gold besetzt und einer rothen Feder geschmückt, auf dem Kopfe trug. Das Pferd sprang von einer Seite zur andern, bäumte sich, schlug aus, galoppirte oder ging im Schritt, kurz, trieb lustige Possen und machte wundersame Capriolen zur anscheinend drohenden Gefahr des Reiters und zur ungeheuren Belustigung der



Fig. 28.

Zuschauer. Der Reiter des pappenen Pferdes hatte mit Anwendung eines Taschenspielerkniffs ein paar Dolche in seinen Backen stecken, während von dem Zügel seines Rosses ein großer silberner Löffel herabhing,

den er zuweilen den Zuschauern hinhielt, welche dann einige kleine Münzen hineinwarfen. — Dem Steckenpferde folgte ein gewöhnlicher Bauer oder Landmann (Fig. 28) und diesem ein Gutsbesitzer oder Privatmann



Fig. 29.

(Fig. 29), in ähnlicher nur feinerer Kleidung als sein Nachbar. — Hierauf kam Tom, der Pfeifer (Fig. 30), ein wandernder Spielmann, in einem blauen Wams mit Aermeln von derselben Farbe und gelben Aufschlägen; über demselben trug er ein rothes Gewand mit Armlöchern und einem gelben Kragen. Seine rothe mit Gelb eingefaßte Mütze und seine braunen Hosen vollendeten seinen Anzug. Durch seinen silberfarbigen

Schild und sein Schwert, sowie durch die Farbe seiner Mütze und der Feder auf derselben, kennzeichnet er sich



Fig. 30.

als ein Minstrel oder Minnesinger der höheren Ordnung. — Ihm schloß sich ein Flamländer oder Spanier (Fig. 31) und ein Morisko oder Maure an (Fig. 32). Ersterer mit rother, blau umgewendeter Mütze, rothem Wams, weißem Brustlatz, und gelben, kreuzweise mit Blau gestreiften Hosen, deren unterer Theil ebenfalls blau war. Der Andere hatte auf seinem Kopf eine purpurfarbige Mütze mit Silber besetzt, mit einer rothen Feder und einem goldenen Knopf. Sein Wams war

gelb mit eben solchen Aermeln, seine Hosen roth, mit kreuzweise braunen Streifen und einem gelben Hosenschlitz. Beide Personen trugen nach der phantastischen



Fig. 31.

Mode jener Zeit Hängeärmel. — Den Beschluß des ganzen Zuges machte der Hauptnarr (joculator regis Fig. 33), wie er noch zu Shakspeare's Zeit am Hofe und in vornehmen Häusern gehalten wurde, mit der Pritsche in der Hand und einer blauen, mit langen gelben Eselsohren gezierten Narrenkappe auf dem Kopfe. Sein Wams war roth und mit Gelb verbrämt, seine Hosen aber zweifarbig, indem das linke Bein gelb mit rothem

Schuh, und das rechte in einen gelben Schuh auslaufende Bein blau war. — Der Tanz, der von diesen Personen um den gelb und schwarz bemalten und mit



Fig. 32.

Fähnchen oder Wimpel geschmückten Maibaum (Fig. 34) aufgeführt wurde, war die Moreske, die in Spanien gewöhnlich von einer geraden Anzahl junger Leute, mit Schwertern in den Händen, unter Capriolen und seltsamen Luftsprüngen zur Darstellung kam. Hier wie *dort war* der Schellenschmuck der Tänzer ein unumgängliches Erforderniß.



Fig. 33.

Aus der langen Reihe der in England im 16. Jahrhundert üblichen Tänze erwähnen wir die französische Courante, von der Sir John Davies sagt:

— der Tänzer nur den Preis gewann,
Der mit der besten Ordnung tücht'gen Wirrwarr spann;

die italienische Volta, die unserm deutschen Walzer ähnlich gewesen sein muß, denn sie wird von demselben Sachverständigen folgendermaßen beschrieben:

Wo Arm in Arm zwei Tänzer sind verschlungen
Und sich umarmend um sich selber drehend
Mit ihren Füßen einen Anapäst erzielen.



Fig. 34.

Ferner den italienischen Passamezzo, welchen Königin Elisabeth oft „sehr lustig und heiter“ mitmachte, wenn, wie Gray erzählt —

Der erste Lord den Ringeltanz *) anführte
Und vor ihm Kron' und Scepter hüpften!

Die ernste Pavane (engl. Pavin), ebenfalls ein Lieblingstanz der Königin, die der Herr mit Hut und Schwert, und die Dame mit einer langen Schleppe, gleich einem Pfauenschweif, tanzten, und bei welcher

*) *Brawl* (Branle) oder Ringeltanz, mit dem der Ball eröffnet wurde.

Fünf Schritte machten einen musikal'schen Vers
Und mit fünf Schritten schloß der Tanz sich an.

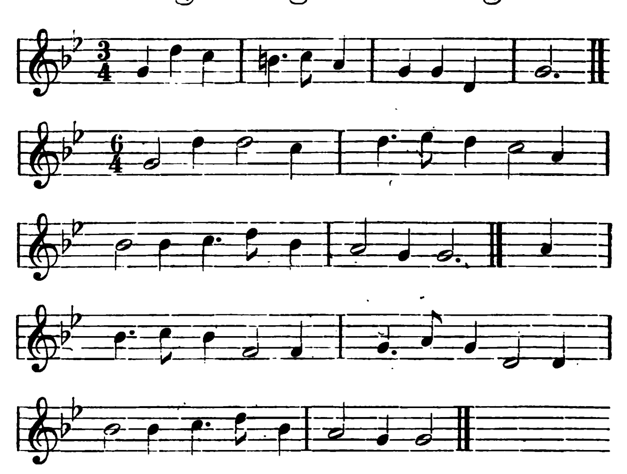
Sie scheint nicht gerade Sprünge und rasche, heftige Bewegungen erfordert zu haben, denn wir sehen auf alten Bildern, welche Tanzbelustigungen der Vornehmen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts darstellen, selbst die alten Herren, denen der lange und weite Ueberwurf (Schaube) bis auf die Füße fällt, noch den Damen die Hand zu diesem Tanze reichen.

Der Measure (Takttanz), ein sehr stattlicher und beliebter Tanz, den gut auszuführen die höchsten Staatsdiener, selbst ein Bacon, nicht unter ihrer Würde hielten. Der Tanz hatte seinen Namen wahrscheinlich von seiner genauen rhythmischen Gemessenheit und Bestimmtheit, welche ihm etwas Gravitätisches geben mochte. Wenigstens nennt ihn Beatrice in Much ado about Nothing: „full of state and ancientry".

Der Trenchmore, eine Art von langem Contretanz, der sich von einem Ende des Saales bis zum andern erstreckte und an welchem sich immer sämmtliche Theilnehmer eines Balles betheiligten.

Der Bergomaskertanz, den Shakspeare im Sommernachtstraum, 5. Akt, tanzen läßt, ist eine Nachahmung des Bauerntanzes der Bergamasker, im Venetianischen, welche in Manieren und Sprache für die größten Tölpel in Italien galten.

## Cushion-Dance. An old round Dance.



Der Cushion-dance (Kissentanz), von dem der Wasserdichter Taylor sagt, er sei ein „sehr sinnenreizender Tanz“ gewesen, ist zu originell, als daß wir hier nicht näher auf ihn eingehen sollten, zumal er der einzige altenglische Tanz ist, der sich Jahrhunderte hindurch zu erhalten vermochte, und der noch heute in vertrauten Familienzirkeln aufgeführt wird. Sonst hauptsächlich bei Hochzeitsfeierlichkeiten gebräuchlich, wurde er nach einer muntern Melodie getanzt, die „Joan Sanderson“ hieß, und von welcher der Tanz auch zuweilen seinen Namen erhielt. Er begann folgendermaßen. *Sämmtliche* Paare bildeten einen weiten Kreis und einer *der Tänzer* (Herr oder Dame), der unter seinem Arme

ein großes, gewöhnlich rothsammetnes Kissen trug, chassirte im Saale in die Runde, stand gegen das Ende der Musik still und sang zu dem Musiker gewendet:

Der Tanz kann nun nicht weiter gehn.

Worauf der Musiker antwortete:

Ich bitte Sir, was sprecht ihr so?

Der Tänzer erwiderte:

Joan Sanderson (hier wurde beliebig der Name derjenigen Dame eingeschaltet, mit der der Herr den Tanz aufführen wollte), will nicht mit mir gehn!

Der Musiker:

Sie muß mitgehn, und sie wird mitgehn,
Und sie muß, ob sie will oder nicht will gehn.

Die Dame begab sich hierauf in die Mitte des Kreises, der Herr legte sehr galant das Kissen vor sie auf den Boden und gab ihr, während sie darauf niederkniete, einen Kuß*), wozu er die Worte sang:

---

*) Vor Alters war der Kuß hergebrachter Lohn für den Tänzer einer Dame. Shakspeare sagt in Heinrich VIII. 1. Akt 4. Scene:

Unziemlich wär's, zum Tanz euch aufzufordern
Und nicht zu küssen.

So auch in dem Dialog zwischen der Sitte und Wahrheit über den Gebrauch und Mißbrauch des Tanzes und der Minstrelschaft (gedruckt bei Joh. Allde, ohne Jahreszahl):

Doch hör' ich sagen: welcher Narr
Macht wohl im Tanz sich heiß,

Joan Sanderson, ich grüße Dich, willkommen seist Du mir.

Die Dame nahm hierauf das Kissen an sich, und Beide tanzten im Saal in die Runde und sangen dazu:

Prinkum, Prankum, das ist ein schöner Tanz:
Und tanzen wir ihn noch einmal,
Noch einmal und noch einmal,
Und tanzen wir ihn noch einmal.

Dann standen sie still und die Dame setzte den Tanz, gegen einen Herrn gewandt, in derselben Weise fort, nur mit dem Unterschied, daß sie den Namen des Herrn nannte und der Musiker den zweiten Vers in „Ich bitte Madame u. s. w." umänderte; alle Drei tanzten und der zuletzt gewählte Herr fuhr fort. Auf diese Weise kam die ganze Gesellschaft allmälig in den kleineren Kreis, bis alle darin aufgenommen waren. In derselben Art verließen sie den Ring auch wieder, indem sie statt „will nicht mit mir gehn" — „will nicht von mir gehn" und für „willkommen seist Du mir" — „so leb denn wohl, Du gehst von mir" sangen. Ausdrücklich wird bemerkt, daß die Dame sowohl bei der Aufnahme in den Ring wie beim Scheiden aus demselben von dem Herrn geküßt wurde, eben so der Herr von der Dame.

---

Wenn er von Damenlippen nicht
Gewinnt des Tanzes Preis?

Noch jetzt besteht die Sitte unter dem Landvolk in vielen Gegenden Englands.

Ueber die in England im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts gebräuchlichen Tänze giebt ein Buch *) vollständige Auskunft, das 560 alte Tanzmelodien nebst der Beschreibung und den Touren der dazu gehörigen Gesellschaftstänze enthält, die, in mancher Hinsicht bemerkenswerth für die Geschichte der Sitten, sämmtlich besondere, oft höchst drollige Namen führen, z. B. Cupid's Garden, Excuse me, Green Sleves and Pudding Pies, Mr. Eaglesfield's new Hornpipe, The Merry Milkmaids, The Deviel's Dream, The Quakers Dance, Danc'd in the Play-House u. s. w. Einen spätern Ursprung hat die Anglaise, ein ehemals auch in Frankreich und Deutschland beliebter Gesellschaftstanz, der in Form einer Colonne getanzt wurde, und viel Aehnlichkeit mit der Ecossaise hatte. Die Musik war $^2/_4$, zuweilen aber auch $^3/_8$ Takt, welche beide Taktarten auch oft mit einander abwechselten. Der Tanz wurde mit vier und sechs Touren ausgeführt. — Der englische Matrosentanz hat bei einem Anschein von Leichtigkeit und Nachlässigkeit viel Schwieriges in Setzung und Wendung der Füße und in Haltung des Gleichgewichts.

Ueber die Schwerttänze der alten Gothen und Schweden berichtet Olaus Magnus in seinem 1555 zu Rom herausgegebenen Buch über die Sitten, Gewohn-

---

*) The Dancing-Master, or Directions for Dancing Country-Dances, with the Tunes to each Dance, for the Treble-Violin. Sixteenth Edition. London 1716. 2 vol. 8.

heiten und Kriege der nordischen Völkerschaften: „Die nördlichen Gothen und Schweden hatten (um die Mitte des 16. Jahrhunderts) ein Spiel, welches darin bestand, daß sie sich zwischen entblößten Schwertern und Spießen im Tanze übten. Die Jünglinge lernten diesen Waffentanz nach der Weise und Gewohnheit der Fechter, welche, in diesem Tanz und in der Fechtkunst wohl erfahren, sie allmälig und singend darin unterrichteten. Sie stellten dieses Spiel vorzüglich um die Fastnachtzeit an. Vor dieser Zeit übten sich die Jünglinge ganze acht Tage hindurch mit beständigem Tanzen und Springen. Ihr Tanz wurde folgendermaßen ausgeführt: Sie hoben ihre Schwerter in der Scheide steckend in die Höhe, bis an die dritte Umdrehung. Dann zogen sie ihre Schwerter heraus, hielten sie in die Höhe, und indem sie mit denselben auf einander stachen, sprangen sie mit Anstand herum und griffen Einer des Andern Klinge oder Gefäß. Sodann ihre Ordnung verändernd, bildeten sie eine sechseckige Figur, welche sie eine Rose nannten. Schnell aber, indem sie ihre Schwerter nach sich zogen und aufhoben, brachen sie jene Figur wieder, und hielten ihre Schwerter so, daß über eines jeden Haupt eine viereckige Rose kam. Endlich schlugen sie mit großer Gewalt die Flächen der Schwerter gegen einander, und plötzlich zurückspringend, endigten sie diesen Tanz, der zuerst gemäßigt, sodann heftiger, und endlich sehr schnell ausgeführt wurde. Die Begleitung bestand einfach in Flötenspiel und Gesang, und

da die Bewegungen des Tanzes sich in den Grenzen des Anstandes hielten, so hatten auch die Geistlichen die Erlaubniß, denselben mitzumachen." — Uebrigens haben die Schweden einen großen Schatz von nationalen Volkstanzmelodien, von denen 400 auch gesammelt, in Noten gesetzt und um 1820 in Stockholm gedruckt worden sind. Man muß sich von der gewöhnlichen Benennung dieser Tänze, Pälsku (eigentlich Polonaise), nicht verleiten lassen, ihren echt skandinavischen Ursprung zu bezweifeln. Die schwedischen Volkstänze haben mit den polnischen Nichts gemein als den 3/4 Takt, sonst sind sie ihrem Charakter nach ganz verschieden von diesen.

In Holland und den Niederlanden lernen wir die Tänze frühester Zeit aus den Kupferstichen der alten niederländischen Meister kennen, die solche häufig in ihren Bildern zum Gegenstand der Darstellung wählten. Bemerkenswerth ist in dieser Hinsicht der große Kupferstich des Israel van Meckenen, der „Tanz der Herodias", der uns zwar anderthalb Jahrtausend zurück in die jüdische Welt führt, aber dennoch genau ein niederländisches Tanzfest vom Ende des 15. Jahrhunderts mit all der Ueppigkeit und widerspruchsvollen Mannigfaltigkeit der Trachten vor die Augen führt. In der Mitte auf breitem, pfeilerartigem Postament stehen die Musikanten und blasen, und herum bewegen sich tanzend die Paare. Es ist ein eigenthümlicher Tanz, den sie aufführen, die Herren mit Beinkleid und Jacke, die ihnen eng gespannt am Leibe sitzen, mit dem kurzen

spanischen Mäntelchen darüber und den spitzen Schuhen oder breiten Pantoffeln, und die Damen mit den außerordentlich langen Schleppen, die den Boden des ganzen Saales bedecken und den Herren zwischen die Füße gerathen! Alle Bewegungen und Attitüden erscheinen affectirt und gezwungen, und indem die einen der Damen frei und keck umhersehen mit übertriebenen Bewegungen, senken die andern scheu und züchtig den Blick zu Boden und lassen die eine Hand auf der ihres Begleiters ruhen, während sie die andere über den Schooß gelegt halten. — Neben den Tänzen der Vornehmen bildete sich in Holland wie in England ein eigenes Genre von Tänzen im Seemannscharakter aus. So in Holland der Matelot, der meist in Holzschuhen und mit auf dem Rücken verschlungenen Armen getanzt wird. Er besteht aus zwei Wiederholungen im $^2/_4$ Takt mit kurzer, abgemessener Melodie, der auch die Pas gleichen.

---

## Siebentes Kapitel.

### Die Tänze der Böhmen, Ungarn, Polen, Russen, Walachen, Türken, Neugriechen und Neuägypter.

Es ist eine längst anerkannte Thatsache, daß keine Nation mit einer so glühenden Vorliebe dem Vergnügen des Tanzes huldigt, als die slavische, und in dieser ganz besonders der polnische und der czechische Stamm. Letzterer hat mit den südlichen Völkern die charakteristische Eigenthümlichkeit gemein, daß bei ihm Tanz und Lied auf das Innigste mit einander verschwistert sind, so daß das Lied stets als unmittelbarer Begleiter des Tanzes auftritt. Wenige Völker werden sich rühmen können, einen solchen Schatz nationaler Tänze und Lieder zu besitzen, wie die Böhmen. Die Fülle und Mannigfaltigkeit ihrer Nationaltänze ist nach den Untersuchungen Johann Neruda's und Alfred Waldau's wahrhaft staunenswürdig. Letzterer zählt in seinen „Böhmischen Nationaltänzen", Prag 1860, 2 Bändchen,

nicht weniger als 136 namentlich auf, zu denen dann auch, wie schon erwähnt, die Polka gehört. Der größte Theil dieser Volkstänze stammt aus der Vorzeit und hängt auf das Innigste mit nationalen Sitten und Gebräuchen zusammen. Es läßt sich beweisen, daß schon in frühen Jahrhunderten, und sogar in den Zeiten der politischen und religiösen Aufregung, die Böhmen ein sehr tanzliebendes Volk gewesen sind. Der Ursprung eines ihrer Tänze reicht sogar bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts hinauf, wo er gleich dem Schäfflertanz in München, mit dem er überhaupt in manchen Einzelnheiten, besonders aber in seiner Entstehung, viel Aehnlichkeit hat, von verschiedenen Gewerken zur allgemeinen Erheiterung und Ergötzung des gesammten Publikums öffentlich aufgeführt wurde.

Einer berühmten Vergangenheit, dem hussitischen Zeitalter, gehören zwei Tänze an, deren Namen noch heute im Andenken des Volks leben. Der Chodovska, ein kriegerischer Tanz, der nach den böhmischen Bauern des Böhmerwaldes genannt wurde, die Chodové hießen, und die im Mittelalter mit ihren Sensen und Morgensternen ein furchtbarer Schrecken für die deutschen Heere waren. Sie erfochten unter Anderm bei Taus im Jahre 1431 unter Prokop d. Gr. einen bedeutenden Sieg, und ihr Andenken lebt im Volke auch in diesem Tanz fort, von dem aber die Art und Weise der Ausführung eben so unbekannt ist, wie die der

Husitská (Hussitentanz). Der letztere kann mit vollem Recht ein religiöser Tanz der einst so gefürchteten Sekte genannt werden, die jetzt nur noch auf dem großen Kirchhof der Geschichte zu finden ist. Eine Aufzeichnung der Tanzfiguren gehört leider in das Gebiet der Unmöglichkeiten, weil der Tanz selbst schon seit undenklichen Zeiten im Sarge der Vergessenheit ruht; daß ihn aber ruhiger Ernst und feierliche Haltung, fern von jeder glühenden, an Verzückung streifenden Schwärmerei, auszeichneten, läßt sich aus den Tanzmelodien schließen, die sich durch einen glücklichen Zufall bis auf unsere Tage erhalten haben.

In Svata Koruna, unfern dem Geburtsorte des berühmten Taboritenführers Johann Ziska, lebt ein Mann, der als Geiger in der ganzen Umgegend bekannt und beliebt ist. Er besitzt als Erbtheil von seinen Vorfahren, ebenfalls Musikanten, ein altes Notenbuch, in welchem zwanzig Liederweisen handschriftlich aufgezeichnet sind, die, wie es dort geschrieben steht, seine Vorgänger gar häufig im Wirthshause aufzuspielen pflegten. Es bedarf keiner großen Kenntniß der alten Kirchenmusik, und besonders der Gesänge der „Böhmischen Brüder", um in diesen Liedern eine wunderbare Verwandtschaft mit den letztern wahrzunehmen. Sie sind durchweg in Moll gesetzt, die tiefste Frömmigkeit, die düsterste Melancholie weht aus jeder Note, und das Anhören derselben ist von ergreifender Wirkung. Ausgegangen von einem Volksstamm, welcher

sich bis auf diese Stunde durch ausgezeichnete musikalische Anlagen auf's Rühmlichste hervorgethan hat; entstanden unter Druck und Verfolgung, aus voller Inbrunst der Seele, tragen diese hussitischen Choräle einen Charakter geistlicher Kraft, demüthiger Ergebung und moralischer Herrlichkeit, den man selten irgendwo so wiederfinden wird. Dabei stehen die Texte den Melodien diametral entgegen, sie sind Nichts weniger als versifizirte Gebete, sondern rein weltliche Gesänge, die sich von andern böhmischen Tanzliedertexten wenig unterscheiden. Wir legen hier ohne lange Auswahl das erste beste vor:

Dort auf unserm Dorfplatz
  Steht ein Baum, gar hoch —
Schlüge in die Liebe
  Drein der Donner doch!
Ja, er hat's gethan,
  Schlug entzwei das Herz,
Daß es nie mit treuer
  Liebe treibe Scherz!

Ein zweites Tanzlied der erwähnten Sammlung lautet:

Rings um's Kloster dehnet
  Sich ein grüner Wald,
Dunkel ist der Himmel,
  Regnen wird es bald.
Ja, in feinen Tropfen
  Fließt er auf den Platz,
Und ich muß nun reiten
  Fort von meinem Schatz!

Reit' ich hier vorüber,
 Hernach sollt Ihr sehn,
Wie mein Schatz das Tüchlein
 Hinter mir läßt wehn!
Sie behalt' ihr Tüchlein,
 Mir macht's keine Freud';
Werde gar nicht trauern,
 Traure auch nicht heut'!

Wie uns diese Worte schon ungewöhnlich berühren, so sind die darauf basirten wunderbaren Tonstücke in ihrer Wirkung auf den Zuhörer mit Nichts zu vergleichen.

Es taucht die Wehmuth aus dem Tongedränge,
Das blaße Sehnen, die Melancholie.
Da klingt es dumpf — wie schmerzliches Entsagen —
Da klingt es schrill — ein wüstes Todtenklagen — —

Wie ehedem, und bis in das 13. Jahrhundert hinein, sich in Böhmen die heidnische Sitte erhielt, bei Nacht über den Leichen Teufelslieder zu singen und das Hohngelächter zu erheben, so finden wir auch, trotz der Verbote der Priester, noch in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts den Todtentanz (Umrlec) im Gebrauch, dessen nahe Verwandtschaft mit dem ungarischen Todtentanz auf den ersten Blick einleuchtet. Unter heitern Klängen traten die Tanzenden paarweise zusammen; plötzlich jedoch fiel die Musik in leise, traurige Töne ein, welche zuletzt in eine düstere, bei Begräbnissen übliche Melodie übergingen. Ein Mann aus der Gesellschaft mußte sich auf den Boden legen

und den Todten vorstellen, indessen die Frauen und Mädchen ihn umtanzten und ein Trauerlied sangen; dabei trachteten sie, möglichst zierliche, aber doch auch wieder recht komische Schritte und Sprünge zu machen, welche die Trauer um den Todten karikiren sollten. Nach Beendigung des Gesanges näherte sich ein Frauenzimmer nach dem andern dem Todten, beugte sich nieder und gab ihm einen Kuß; hierauf umtanzte ihn die ganze Gesellschaft in einer Ronde und beendete unter fröhlichem Gelächter den Tanz. In ähnlicher Weise kamen die Mädchen bei der Darstellung des Todten an die Reihe, wo dann an die Stelle der Frauen und Mädchen die Männer und Jünglinge traten. Besonders beliebt war dieser Tanz bei Hochzeiten und Kindtaufen, wo er den Gästen viel Anlaß zu Lust und Scherz darbot und die Fröhlichkeit des Festes erhöhen half.

Eine eigenthümliche Sitte alter Zeit war, während des Tanzes ein geistliches Lied zu singen. Besonders war dieses bei der Skákavá oder dem Hüpftanz gebräuchlich, zu dem man ehedem, wie noch heute in der Hanna, ein religiöses, durch eine sehr innige, liebliche Melodie sich auszeichnendes Tanzlied sang, welches mit einigen Abweichungen auch den Hannaken bekannt ist. Es lautet:

Mutter vom heil'gen Berg,
Du bist an Pracht so reich!
Mutter vom heil'gen Berg,
Du bist an Huld auch reich!

O sei uns gnädig, wir
Wallfahrten gern im Lenz
Nach Deiner heil'gen Höh',
Zur Engelresidenz!

O bitt' für alle Leut',
O bitte auch für mich!
Mutter vom heil'gen Berg,
Mein Liedchen rühre Dich!

Dieses Beispiel von der kindlich naiven Benutzung geistlicher Gesänge zu Tanzliedern steht indeß nicht vereinzelt da; es gab Fälle, wo auch zu der Sousedská eine Kirchenmelodie mit religiösem Text gesungen wurde:

Ach, mein allerliebster Herrgott,
Wie bestehe Aermster ich,
Komm' ich vor den Richtstuhl Gottes?
Davor fürcht' zumeist ich mich!

Bin im Gottesdienst fahrlässig —
Dies zu leugnen sei mir fern,
Ach, der Welt galt all mein Dienen,
Mehr, als meinem Gott und Herrn! —

Der Tanz selbst hat viel Aehnlichkeit mit dem österreichischen Ländler, er wird jedoch noch langsamer als dieser und häufig sogar an einer und derselben Stelle getanzt. So anmuthig und gemüthlich die Sousedska in ihrer schlichten Form ist, so originell, sinnig, zart, manchmal sogar sentimental ist auch die Melodie.

Von alten Tänzen ist ferner die böhmische Menuet zu erwähnen, wobei die Tänzer und Tänzerinnen einander kreuzweise bei den Händen hielten und feierlich

auf einander zuschritten. Dabei pflegten sie folgende grußähnliche Worte zu singen:

Gieb uns, Gott, Gesundheit,
Hier in uns're Gegend,
Gieb uns, Gott, Gesundheit, gieb!

Ein anderes, nicht minder beliebtes Menuet-Lied war das nachstehende:

Möge der Herrgott
  Lieben uns, lieben uns,
Sünden vergeben,
  Schenken den Himmel!
Weiter erstreben
Wir nichts, als eben:
Möge der Herrgott
  Lieben uns, lieben uns!

Zu Ende des vorigen Jahrhunderts wurde eine ganze Reihe von Tänzen, welche aus fremden Elementen zusammengesetzt und dem Typus der echten böhmischen Volkstänze gar nicht ähnlich waren, durch die Bemühungen der sogenannten Tanzmeisterzunft in Prag unter den niedern Klassen der hauptstädtischen Bevölkerung und unter dem Landvolk einheimisch. Diese Tanzmeisterzunft, über die im Jahre 1788 sogar eine eigene Monographie erschien, bestand seit undenklichen Zeiten aus schlichten Handwerkern, vorzugsweise aus Schuhmachern, welche häufig nebenbei noch ihr Geschäft betrieben. Nur an Sonn- und Feiertagen, dann an dem sogenannten blauen Montag unterrichteten sie in

einer Herbergskneipe die Gesellen und die Töchter der Handwerker gegen ein kleines Entgelt im Tanze, worauf es am Abend Jedermann freistand, sich beim Klange der Geigen an der „Gesammtübung“ zu betheiligen. Die Mitglieder dieser Zunft unterschieden sich aber von den eigentlichen Tanzmeistern, welche damals die „Akademischen“ hießen, hauptsächlich durch eine Menge sonderbarer, der Zunft völlig eigenthümlicher Tänze, deren Anzahl nicht weniger als neunzig betrug. Viele dieser Tänze hatten sehr „curiöse“, meistentheils recht entstellte französische Namen, von denen wir hier einige genau so anführen, wie sie in dem 1788 erschienenen Werkchen geschrieben sind: Menuet Damur. — Menuet Dekoll. — Burgund. — Lafrans. — Anschu. — Paspje wandri. — Paspje sardini. — Paspje spanier. — Pastorell. — Winkelseegen. — Prager Marionett. — Madlot fransé. — Laschursch. — Schwerdtanz und Schwerdtobia. Bei den zwei letztern und noch bei einigen andern dieser Tänze wurde auch mit Degen gefochten. Uebrigens dürfte diese Prager Tanzmeisterzunft, die 1788 nur noch aus zehn Mitgliedern bestand, sammt ihren neunzig Tänzen ihr Jahrhundert nicht überlebt haben.

Wenn wir die lange Reihe der böhmischen Volkstänze aufmerksam betrachten, so finden wir in derselben allerdings manches Unbedeutende und Werthlose, doch auch sehr viel des Anmuthigen, Gemüthlichen, Sinnigen! Da ist der Tanz kein simples Commotionsmittel, kein Hauptzweck der sinnlichen Lust; er ist ferner nicht

nur eine echt menschliche, in diätetischer Hinsicht sehr zu empfehlende, frei und fröhlich machende Körperstärkungsmethode: er ist ein ästhetisches Ganzes der lieblichsten Seelenstimmungen, der schönsten Gefühle, er ist die Poesie, die lyrische Poesie selbst, indessen die Musik, die rhythmischen Bewegungen des Körpers regelnd, wie bei der Begleitung der poetischen Worte, zur Verstärkung des lyrischen Ausdrucks dient.

Einer besondern Beliebtheit erfreut sich der Strasak (Schrecker), in der Gegend von Wamberg auch Husicka oder das Gänschen genannt. Zuerst tanzt eine beliebige Anzahl von Paaren 16 Takte hindurch die gewöhnliche Polka, worauf der Tänzer die Tänzerin losläßt und sich ihr in einer kleinen Entfernung gegenüberstellt; schnell darauf stampfen Beide, streng nach dem Rhythmus der originellen Tanzmelodie, sekundenlang mit den Füßen, klatschen in die Hände, drohen dann einander schelmisch zuerst mit dem rechten, dann mit dem linken Zeigefinger, und drehen sich flink auf den Absätzen um. Nun jedoch erfaßt jeder Tänzer nicht mehr seine frühere Tänzerin, sondern die Tänzerin seines hintern Nachbars, und führt wieder nach 16 Takten Polka die früheren Figuren aus, worauf ein neuer Damenwechsel eintritt, der sich so lange wiederholt, bis jeder Tänzer sämmtliche Mädchen der Reihe nach zum Tanze genommen hat. Bei den städtischen Faschingsunterhaltungen wird der Strasak in der Regel mit der Pianofortemusik begleitet; er gewinnt aber noch

an Reiz und Lebhaftigkeit, wenn, wie es in den Dörfern gewöhnliche Sitte ist, der Gesang hinzutritt und es dann im vollen fröhlichen Chorus tönt:

Mädchen, glaub' nicht dies und das,
Bin ein Bursch aus Sitzenlaß:
Mädchen, glaub' nicht dies und das,
Bin aus Sitzenlaß.
Diese lieb' ich, Jene auch,
Doch am End' hab' ich's im Brauch
Wie der Fink:
Süßes Ding,
Hab' ich satt Dich, flieh ich flink!

Schließlich erwähnen wir noch einen Tanz, der sich in einem mehr dem Genre der deutschen Volkstänze verwandten Takte bewegt: der Baborak (der Bayer) und die Baboraka (die Bayerin), welche an manchen Orten auch unter dem Namen Stajrys (der Steyersche) bekannt sind. Sie gehen gemüthlich langsam, und der Text entspricht ihrer Benennung; derselbe zeichnet sich durch poetische Schönheit aus und verdient deshalb eine vollständige Mittheilung:

„Ach, aus dem Bayerland,
Den Blick zurückgewandt,
Ach, aus dem Bayerland
Entfernt' ich mich.
Ei sage, bis wohin,
Du schöne Bayerin,
Ei sage, bis wohin
Begleitest Du mich?"

„„Du fragst, wie weit von hier,
Augapfel mein, ich Dir,
Du fragst, wie weit ich Dir
Geb' das Geleit'?
Nur bis zum Walde hin,
Ich kann nicht weiter ziehn,
Nur bis zum Walde hin —
Dort stirbt die Freud'.""

Das Rößlein er bestieg,
Dann wandt' er noch den Blick —
„Schatz, gieb zurück doch, was
Ich gab einst Dir."
„„Wenn's möglich wär', mein Glück,
Gern gäb' ich Dir zurück
Das letzte Küßchen, das
Du gabest mir!""

In Rußland haben fast alle Distrikte eigene Nationaltänze, von denen aber nur der Golubez oder Taubentanz und der Kosack berühmt sind. Letzterer wird von zwei Personen ausgeführt, die sich abwechselnd gegen einander bewegen und wieder entfernen, und diese Touren mit Pantomime begleiten. Er wird mit stampfenden Schritten, in weiten Bewegungen und mit in die Seite gestemmten Armen getanzt. Die einfache Melodie im $^{2}/_{4}$ Takt springt gewöhnlich scharf und schroff aus Moll in die verwandten Durtonarten.

Die Siebenbürgen und Kroaten haben ebenfalls ihre eigenthümlichen Nationaltänze, eben so die Walachen, bei denen die Pumanieska der beliebteste und charakteristischste Nationaltanz ist. In diesem großen Rund-

tanz, der sich langsam bald nach der Rechten, bald nach der Linken bewegt, hat ein Jeder das Recht einzutreten und sich Platz machen zu lassen, wie auch Jeder mit freiem Willen von demselben austritt. Die Musik, welche diesen Tanz begleitet, ist eine endlose Melodie, eine Art mißtönenden Wettstreites, in welchem die Zigeuner um den Preis ringen. Nur eine unbesiegliche Ermattung macht entweder dem Tanze oder der Musik ein Ende. Alle geben sich dem Vergnügen mit gleicher Leidenschaft hin.

Die Tänze der Ungarn sind ganz eigener Art und haben nur mit dem kosackischen eine entfernte Aehnlichkeit. Die Tanzschritte werden mit Hüftenbewegungen, Ein- und Auswärtsdrehen der Füße, abwechselndem Stoßen auf Ferse und Fußspitze, Zusammenschlagen der Sporen und Schlagen der Hände auf die Zismen (Stiefeln) ausgeführt. In manchen Schritten ist die Aehnlichkeit beider Tanzarten unverkennbar, besonders wenn die Tänzer tief sitzen oder auf dem Boden kauern. Bemerkenswerth ist zuerst der Csárdás (sprich: Tschardasch), ein eigenthümlicher Nationaltanz der Ungarn, der, mit einem Andante beginnend, immer lebhafter, immer stürmischer wird, von jedem anders erfaßt und ausgeführt, mit dem höchsten Anstand gepaart die südliche Glut und Lebhaftigkeit athmet. Sechs, acht, zehn oder noch mehr Paare, so viel gerade Tanzlustige da sind, stellen sich in einen Kreis und fangen an den Csárdás zu tanzen. Der Tänzer faßt seine Tänzerin

um den Leib, und so lange das Andante dauert, begnügt er sich, sie einfach rechts oder links zu drehen, sie schelmisch lächelnd zu betrachten, mit den bespornten Absätzen zusammenzuschlagen und bald das eine Bein, bald das andere aufzuheben. Sie blickt zu Boden, hat ihm eine Hand auf die Schulter gelegt und hüpft zuweilen in die Höhe, ohne dabei vom Platze zu kommen; überhaupt ist es eigenthümlich, daß der Csárdás-Tänzer einen unglaublich geringen Raum für sich in Anspruch nimmt; nur zuletzt, wenn der „Fris“ gar zu lustig wird, wenn die Violinen und Clarinetten in ihren wilden Klängen zur tollsten Lust auffordern, fängt er an, sich von seinem Platze zu bewegen und herumspringend einen Kreis zu beschreiben. Dabei ist von einer Tanzfigur, die ein einziges Paar unter sich oder mehrere zusammen beschreiben, gar keine Rede. Die Tänzerin lächelt zuversichtlich, und während sie die linke Hand in die Seite stemmt, legt sie die rechte auf die Schulter ihres Tänzers, und wie der Zigeuner die Töne seiner Geige willkürlich schweifen läßt, wohin sie nur wollen, so scheint der Csárdás-Tänzer gerade das mit seinen wilden Bewegungen ausdrücken zu wollen, was ihm in den Sinn kommt. Es ist ein ewiges Hinneigen und Fliehen, ein Winden und Drehen, ein Hochauffspringen und Tiefniederbeugen, ein höchst ergötzliches, ja, hinreißendes Durcheinander, das um so mannigfaltiger und toller erscheint, da jedes Paar, wie schon gesagt, sich mit einem außerordentlich kleinen Raum be-

gnügt und sich um die Nebentanzenden durchaus nicht bekümmert.

Doch nicht vor der Schenke allein wird der Csárdás getanzt, in allen Gesellschaften ist er beliebt; man sieht junge Mädchen aus den Bürgerständen seinen verführerischen Klängen folgen; ja man hört ihn auch wohl zuweilen in den goldenen Sälen der Ofener Kaiserburg, wo es einen eigenthümlichen Eindruck macht, wenn die große Militär-Musikbande auf einmal verschwindet und die Zigeuner im schwarzen Anzug mit Cymbal, Streichinstrumenten und Clarinetten auf der reichen Tribüne erschienen. Die ernsten ungarischen Magnaten legen den Pelz mit Perlenschnur und Edelsteinkette auf die Seite und stellen sich in den Kreis mit ihrer Tänzerin, die sich zierlich auf die Seite biegt, mit der rechten Hand graziös ihr Spitzenkleid faßt und die linke auf die Hüfte legt. Es ist ein Csárdás, einfacher und eleganter als der der niedern Volksklassen, aber es sind dieselben ausdrucksvollen Bewegungen, dasselbe Winden und Drehen, Entfliehen und Haschen, der gleiche mit heißem Blut ausgeführte Nationaltanz. Sprechen doch die heimischen Liederklänge so gewaltig an, daß ungarische Große mit weißem Barte am andern Ende des Saales von ihren Sitzen aufstehen, im Takt gegen einander schreiten und sich, wie bei der beliebten „Werbung", die Hände reichen. Es erinnert an jenen ungarischen Tanz, nach dem die Werber in geputzter Husarenuniform durch die Straßen ziehen und

sich weder durch Regen noch Schmutz stören lassen. Wo sie vorbeikommen oder tanzen, läuft das Volk zusammen und die jungen Bursche vom Lande lassen ihre Wagen und Gespanne stehen und springen jubelnd in den Kreis, um mit ihnen im Tanz zu wetteifern. Die Musikanten sind stets Zigeuner, die keine Note kennen, aber aus ihren Geigen mit dem mit schwarzen Pferdehaaren bezogenen Bogen durchdringende Streiche hervorlocken, und den ungarischen Tanz meisterhaft spielen, besser als irgend ein Virtuose es vermag. Diese Zigeuner sind aber auch geborene Tänzer, die Musik und Tanz leidenschaftlich lieben. Den Takt scheinen sie in der Seele zu haben, tanzen und gehen lernen ist bei ihnen eins, die Mutter klatscht in die Hände und das Kind, das kaum auf den Füßen stehen kann, macht seine taktmäßigen Bewegungen dazu. Der Tanz ist ihre liebste Erholung nach jeglicher Arbeit und Anstrengung, und ihre Sinne scheinen so reizbar und empfänglich dafür, und ihre Phantasie so glühend zu sein, daß ein einziger Ton aus einem bekannten Tanzliede, oder ein musikalischer Accord aus der Ferne die ganze in der Nähe befindliche Jugend zum Tanze bringen kann. Unter den vielen verschiedenen Tänzen, die sie ausüben, scheint der von spanischen Tänzerinnen auf alle größeren Bühnen Europas unter dem Namen la Gitana verpflanzte ihr Lieblingstanz zu sein, der aber in den Donauländern ohne Castagnetten getanzt wird. Jene künstlichen Verschlingungen und Verdrehungen, welche

die Tänzerknaben (türkisch „Gink“ genannt), im Orient und Griechenland in den Kaffeehäusern und Bädern oder auf den Straßen und in den Hofräumen zu zeigen pflegen, und die durch ihre Grazie und den anmuthigen, schnellen Wechsel der Stellungen eben so anziehen, wie durch ihre indecenten Geberden abstoßen, üben die Zigeuner, wenn sie zu ihrer eigenen Lust tanzen, eben so wenig als die verschiedenen Kunststückchen, welche die Mädchen im südlichen Deutschland auf Kirmes- und Vogelschießfesten produciren, und die hauptsächlich in dem bekannten Eier- und Strohtanze bestehen. Bei letzterem legen sie eine Menge Strohseile in Zirkelform auf die Erde und springen dann abwechselnd aus einem Kreise in den andern, bald das Stroh mit den Zähnen in die Höhe nehmend und sich damit umschlingend, bald dasselbe in die Luft werfend und es nach dem Takte wieder auffangend. Von den Gesammttänzen ist einer vorzugsweise beliebt, der von beiden Geschlechtern, oft aber auch von den Weibern allein, beim Aufgang der Sterne ausgeführt wird. Es treten die Tanzenden in zwei Reihen, von Zuschauern umgeben, sich gegenüber, erheben die Arme über den Kopf, schnippen im Takte mit den Fingern, und begleiten ihre Bewegungen durch entsprechende Gestikulationen. Die Figur des Tanzes ist ein stets wiederkehrendes Nähern und Entfernen, ein Herumdrehen und Fliehen der Tänzer, ein endliches Ergreifen, Verschlingen und Walzen, mit ausdrucksvoller mimischer Sprache in dem beweglichen Antlitz.

Die sehr merkwürdigen ungarischen Tänze früherer Jahrhunderte, von denen der dacische Simplicissimus ausführliche Nachricht giebt, können wir hier nicht übergehen. Wir wollen den Verfasser des seltenen Buches selbst reden lassen; er spricht von den Tänzen, die er bei ungarischen Begräbnissen gesehen, zuerst von dem tri sto bdow tanez, auf Deutsch der dreihundert Wittfrauen-Tanz. „Dieses war mir etwas Sonderbares zu hören, wozu dann auch gesungen und geweinet unter dem Tanz wurde. Das war visirlich zu sehen und zu hören, kam mir fast auf heidnische Art vor. Des Abends fragte ich beim Essen den Spielmann oder Ungarischen Musikanten, woher dieser Tanz der dreihundert Wittfrauen seinen Namen hat? Der gab mir folgenden Bericht: Als ein hochberühmter und beliebter Hof- und Cammermusikus mit seinem Herrn Cameraden, dem Bockpfeiffer, wie daß einsmal bei der gold- und silberreichen Siebenbürgischen Gränzstadt Niatbany oder Nagybania viel Schächte im Bergwerk eingestürzt und etliche hundert Männer in der Erd erschlagen, wodurch dreihundert Wittfrauen seynd gemacht worden. Darauf habe ein Siebenbürgischer Fürst, der dieses Bergwerk besessen und eben damals in loco gewesen, die verwittibte Frauen nebst andern Bergwerks-Bedienten gastiret und ihnen Räusche anhenken lassen, aber dabei verhelet, daß ihre Männer todt wären. Bis *endlichen* er sie alle dreihundert auf einmal zum Tanzen *bracht*, und unter solchem seinen Herren Gästen als

Magnaten eröffnet und gesagt: ihr Herren, das ist ein rarer Tanz, und werdet euer Lebtag nicht dreihundert Wittfrauen auf einmal so lustig und tanzen gesehen haben, als ihr bereits sehet. Worauf ein groß Heulen und Weinen sich erhoben, weil sie vernommen, daß ihre Männer durch den Einsturz des Bergwerks ums Leben kommen. Er hat ihnen aber getrost zusprechen lassen, in Kurzem sie alle wieder auf einmal zu verheirathen, und mit Geschenken von sich gelassen. Solches ist nun in Ober-Ungarn ganz kündig und keine Fabel.

Sonsten habe ich auch in jeder Ungarischen Stadt bei einer Leich einen sonderbaren Tanz gesehen. Da legte sich Einer mitten in die Stuben, streckte Händ und Füß von einander, das Angesicht war ihm mit einem Schnupftuch verdeckt, er lag da und regte sich gar nit. Da hieß man den Spielmann den Todten-Tanz mit dem Bockpfeiffer machen. Sobald dieser anhub, gingen etliche Manns- und Weibspersonen singend und halb weinend um diesen liegenden Kerl, legten ihm die Hände zusammen auf die Brust, banden ihm die Füß, legten ihn bald auf den Bauch, bald auf den Rücken, und trieben allerhand Spiel mit ihme, richteten auch solchen nach und nach auf und tanzten mit ihm. Welcher gar abscheulich zuzusehen, weil sich dieser Kerl im Geringsten nit regte, sondern eben wie sie ihme die Glieder richteten, also gleichsam erstarrt dastund. Und habe solches abscheuliche Spiel auch auf den Hochzeiten gleichsam als eine Recreation oder Fast-

nachtspiel practiciren gesehen. Bin aber sicher berichtet worden, daß einsmal Gott einen solchen Spieler gestraft und der, so der Todte seyn sollen, wahrhaftig gestorben und todt liegen blieben *)."

Aehnlich den ungarischen Tänzen sind die Tänze der Polen, bei denen das hörbare Aufschlagen der Hacken wie bei den meisten slavischen Nationaltänzen Hauptbedingung ist. Eine Ausnahme von der Regel macht die Polonaise. Sie besteht bekanntlich in einem feierlichen Aufzug, bei dem die ganze Gesellschaft mehrere Male rund um den Tanzsaal und in Schlangenwindungen einherschlurft; sie wurde aber ehedem, wie noch heute in kleinen Städten und auf dem Lande, auch mit Touren getanzt. Man bildete z. B. durch hocherhobene Hände bedeckte Gänge, durch welche die ganze Gesellschaft gebückt durchkriechen mußte. Sie sowohl, wie die Mazurka und Cracovienne, sind auch in Deutschland beliebte Gesellschaftstänze geworden.

In der Türkei, wo man jede nur einigermaßen heftige körperliche Bewegung für unanständig hält, wird das Tanzen nur von herumziehenden Tänzergesellschaften ausgeführt. Die öffentlichen Tänzer und Tänzerinnen, die häufig die unzüchtigsten Tänze zur Aufführung bringen, dürfen bei keinem türkischen Fest fehlen. Ein bei

*) Der ungarisch-dacische Simplicissimus ist im Jahre 1683 *erschienen*. Weder ist der Name des Verfassers bekannt, noch *der Druckort* angegeben.

ihnen häufig vorkommender Tanz ist die Romeika. Derselbe besteht weniger in künstlichen Schritten und Versetzungen der Füße, als in Wendungen des ganzen Körpers, besonders aber der Arme und Hände. Um einen in der Mitte stehenden Tänzer bewegen sich die übrigen in Schlangenlinien, bis dieser einer Tänzerin das Schnupftuch zuwirft, die es aufnimmt und ebenso wie ihr Vorgänger verfährt. Bemerkenswerth ist auch der religiöse Tanz, Sema genannt, der Drehderwische (Mewlewis). Es ist eine Art von Walzer, der von neun, elf oder dreizehn Personen, mit bloßen Füßen, auf dem rechten Absatz ausgeführt wird, indem dabei die Augen geschlossen und die Arme ausgebreitet werden. Ali-Chelebi-al-Mousti vertheidigt diesen heiligen Brauch der türkischen Mönche wie auch den Tanz überhaupt, dem doch, wie schon gesagt, im Allgemeinen die Mohammedaner nicht eben sehr hold sind, in seinem besonderen Werke über die Tanzkunst, betitelt: Giaováz al-rakas. — Die Neugriechen lieben besonders pantomimische Darstellungen und Tänze, wie z. B. den albanesischen Räubertanz, der in mancher Hinsicht an den von Xenophon beschriebenen Ackertanz der Magneter erinnert, in dem ein Feldbauer nach langem Kampfe von siegenden Räubern gefangen und fortgeschleppt wird.

Im heutigen Aegypten werden die Tänze allein von Männern und Frauen des Stammes Ghawazi ausgeführt, der wie die Zigeuner als seinen Ahnherrn den

Günstling Harun al Raschid's, den von diesem später in's Elend gestürzten Barmakt, nennt. Die Ghaziehs (Tänzerinnen) und Almehs (Sängerinnen), die zu den schönsten Frauen Aegyptens zählen, leben verachtet in irgend einem ihnen zugewiesenen Stadtviertel, oder unter Zelten. Bei Festen, Hochzeiten werden sie in die Harems eingeladen; sie begleiten nicht selten den Pilgerzug nach Mekka und schließen sich dem in einen Kampf ziehenden Heere an. Ein Vergleich mit den Kedeschen des Alten Testamentes liegt nicht ferne und erinnern sie wohl auch an die Nonnen in Japan, die wandernde verlorene Frauen sind, welche ihren schmählichen Gewinn, wenn sie in ihre Klöster kehren, mit diesen theilen. Bis zum Jahre 1834 durften die Tänzerinnen an allen öffentlichen Orten entschleiert tanzen. Wegen der immer mehr zunehmenden Unsittlichkeit erwirkte die mohammedanische Geistlichkeit ein Verbot gegen dieselben. Seit der Zeit erscheinen sie nur in Harems bei Hochzeiten und Beschneidungsfeierlichkeiten. Dagegen sieht man zuweilen Männer, als Tänzerinnen gekleidet, auf offener Straße ihre Kunst treiben. Ueberraschend ist es, daß die lebenden, tanzenden Gestalten oft so sehr den vor Jahrtausenden gemeißelten gleichen, daß man versucht wäre zu glauben, sie ahmen mit Absicht die Tanzweise des Alterthums nach, um den Zuschauern einen archäologischen Genuß zu bereiten.

Berühmt ist zuvörderst der ägyptische Tanz: die Biene, der von einer Tänzerin ausgeführt wird, die

in Blick und Geberde den Schmerz ausdrückt, von einer Biene gestochen zu sein. Sie durchsucht ihre Gewänder, aber vergeblich, sie findet sie nicht. Zorn und Rache malen sich in ihren Gesichtszügen. Mit zwei Fingern scheinbar die Biene bei den Flügeln haltend, drückt sie mit der rechten Hand, mit Zähneknirschen und wild rollenden Augen, die Marter aus, die der Sünderin harre, wenn sie ihrer habhaft werden sollte. Zuweilen sind die Bewegungen plastisch schön, meist aber wild, oder marionettenhaft. Nun fängt die Musik an zu toben, die Tänzerin wirft das Jäckchen ab und durchforscht es, sie zerreißt ihr Gazehemd und sinkt endlich völlig nackt in Glut und Ermüdung auf den Estrich nieder.

Sonst zeichnet sich der heutige ägyptische Tanz mehr durch seine Fremdartigkeit als durch Schönheit und Grazie aus. Gewöhnlich bewegen sich die Tänzerinnen zu Anfang im langsamsten, sich mehr schiebenden als schreitenden Gange im Kreise, mit gehobenen Armen, so daß die Handrücken nach oben sehen, die Finger aber von einander gestreckt sich nach unten senken. Dann beginnen sie, eine der andern mit springendem Schritte folgend, die Castagnetten an einander zu schlagen. Wieder stemmen sie die Arme in die Hüften und drehen sich, nicht wirbelnd rasch, sondern langsam um sich selbst, indem sie den Oberleib biegen und wiegen. Die Musik wird schneller und die geschilderten Bewegungen schmiegen sich ihr an, die Wangen glühen und die Tänzerin-

nen beginnen plötzlich, wie mit aneinandergebundenen Füßen, vorwärts zu schreiten, oder vielmehr sich vorwärts zu schieben, während der Oberleib sich stolz vorreckend den Brustkorb in eine heftige zitternde Bewegung setzt; dieser allein tanzt jetzt im sphärischen Wirbel. Dann wieder ruht er, sich zurückbeugend, und die untern Gliedmaßen folgen den stürmischen Rhythmen der seltsamen Musik von Geige, Hackbrett und Flöte.

# Register.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

